CAHIERS DU CINÉMA



135 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • SEPTEMBRE 1962 ★ **135**

NOTRE COUVERTURE



Emmanuelle Riva et Edith Scob dans **THERESE DESQUEYROUX** de Georges Franju **(20th Century Fox).**

Nos collaborateurs et amis prenant leurs vacances, et le mois étant maigre,

LE CONSEIL DES DIX

reporte sa session au numéro d'octobre : y seront cotés les films les plus importants sortis en juillet.

Cahiers du Cinéma

SEPTEMBRE 1962 Tome XXIII. — N° 135

SOMMAIRE

●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer
146. Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38
Tous droits réservés — Copyright by les Editions de l'Etoile



ENTRETIEN AVEC HENRI LANGLOIS

par Eric Rohmer et Michel Mardore

Inutile de présenter Henri Langlois à nos lecteurs. Tous ont pu apprécier, de près ou de loin, certains même quotidiennement, le zèle assidu qu'il déploie pour la sauvegarde du patrimoine cinématographique. Ce qui ne manquera pas toutefois de surprendre, c'est de le voir non moins soucieux de favoriser l'avenir du cinéma que de préserver son passé.

Il n'y a rien là que de naturel. A mesure que s'accumulent les années qui nous séparent des expériences de Lumière, chacun peut constater que le goût de l'ancien et celui du nouveau sont de plus en plus le fait du même public, celui des cinémathèques, des ciné-clubs, des salles de répertoire et d'essai, autrement dit, du groupe sans cesse élargi des « cinéphiles ». Ce sont les cinéphiles, et eux seuls, qui, malgré leur jeune âge, leurs partis pris, leurs snobismes, ont charge de prononcer ce « jugement de la postérité » devant quoi il n'est, pour ainsi dire, point d'appel. Nous avons assez répété, ici, qu'il n'y a pas d'art du présent et que, si les films, leur temps d' « exploitation » terminé, devaient réintégrer leurs boîtes de fer blanc, voire aller à la « fonte », les Cahiers n'auraient plus de raison d'être, puisque nos verdicts sont paris continuels sur le futur. Donc il faut qu'il y ait un futur, c'est-à-dire que le passé ne meure pas.

Quelques esprits timides ont émis l'opinion que l'envahissement de nos écrans par les chefs-d'œuvre d'autrefois risquait de freiner l'essor du cinéma, comme si, à l'image de la vie, seul le départ des vieux pouvait assurer la carrière des jeunes. Il y a là un sophisme. Nous dirons, tout au contraire, que la présence des anciens est la garantie même du progrès des modernes. Nous vivons à une époque de culture et ne pouvons nous permettre d'être iconoclastes, comme le furent, dit-on, les âges passés. Notre art, en tous les domaines, est un art de référence aux formes d'autrefois. Si Bach ou Mozart disparaissaient — j'entends leurs œuvres et le souvenir de celles-ci — l'envie nous prendrait, le besoin serait, de refaire du Bach ou du Mozart, alors que leur présence au concert ou à la radio, ou chez le disquaire, nous autorise et nous conduit à tenter autre chose. De même pour la peinture et l'architecture. Le vandalisme est sot parce qu'il est rétrograde et encourage le pastiche (en termes de cinéma : le remake). Si notre époque a connu une accélération de l'histoire, c'est en partie que les instruments d'investigation et de conservation du passé sont plus précis et abondants qu'ils ne furent jamais.

Or — et c'est là notre angoisse — le cinéma en est encore à ces âges barbares où l'on barbouillait d'enduit les fresques des églises pour en peindre d'autres par-dessus. Alors que s'empilent les livres et les disques, que se multiplient les expositions, que sont menées à bien des restaurations quasi miraculeuses, le répertoire de l'écran s'amenuise. Nous, les anciens des Cahiers, nous savourons notre chance, due au désordre de l'après-guerre, d'avoir acquis très vite un bagage cinématographique d'un appréciable volume. Mais ceux qui ont vingt ans aujourd'hui sont infiniment plus défavorisés ; des films encore tout frais dans notre mémoire à nous — disons Red River ou Under Capricorn, *mais ils sont légion — leurs sont merveilles aussi inaccessibles que le Colosse de Rhodes ou le Temple d'Ephèse. Comment la relève de la génération actuelle des historiens du cinéma — tous quinquagénaires — pourra-t-elle un jour s'opérer ? Une des lacunes les plus graves que comporte notre revue, attachée, comme on sait, à la « politique des auteurs », ce sont les monographies. Mais comment tenter d'étudier l'œuvre d'un cinéaste, quand on ne connaît que le quart, ou moins, de celle-ci ? Bref, au nom de quoi l'amateur de cinéma serait-il plus défavorisé que celui de peinture, de musique ou de poésie ? S'il est des obstacles techniques, financiers ou politiques, tentons, avant toute chose, de bien les connaître et d'en informer nos lecteurs, conscients de nos devoirs, de nos droits et de nos pouvoirs de journalistes. Comment sauver les films ? Et, une fois sauvés, comment les diffuser dans le plus large public ? C'est par cette double question que nous avons entamé notre dialogue avec le directeur de la Cinémathèque Française. — E. R.*



Le Lys des Faubourgs de D. W. Griffith, cette version des *Dames du Bois de Boulogne* périt deux fois : à New York, avant guerre, et à Londres, après guerre, où il subsistait une copie.

— Pour pouvoir montrer une œuvre ancienne, il faut d'abord qu'elle existe.

C'est-à-dire qu'il faut l'avoir conservée.

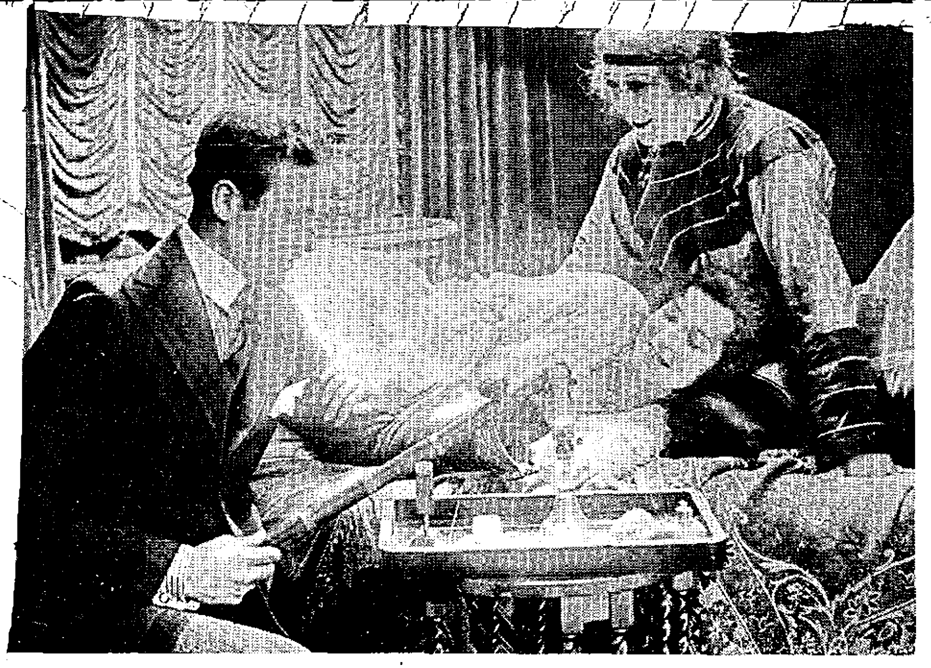
Pour pouvoir la conserver, il faut d'abord l'avoir collectionnée.

Le vandalisme consiste à l'oublier, et que la tâche primordiale pour une cinémathèque est dans la collection. C'est-à-dire dans la recherche et la prise en charge par elle des films non encore sauvegardés.

Le vandalisme consiste à se satisfaire de peu, à dormir quand on sait que l'on détruit des films, ou qu'ils disparaissent, à prétendre que l'œuvre de collection des films anciens est pratiquement close. Ceci est une douce plaisanterie.

Quand sur dix mille films, il n'en subsiste que dix, cent ou même mille, je prétends que c'est un scandale, et que rien n'est sauvé, et que la cinémathèque qui se satisferait de cette situation contribuerait au vandalisme et serait plus que quiconque responsable de la disparition des films, car, par sa seule existence, elle apaise les consciences et constitue un alibi.

Que m'importe que *Nosferatu, Le Dernier des hommes, Tartufe, Faust, L'Aurore, Tabou*, soient sauvés, s'il reste à sauver *La Terre qui flambe* et *Januskopf, Phantom* et *Expulsion*, *Les Quatre Diables* et *City Girl*. C'est cela qui doit compter. C'est cela qui doit m'obséder.



Richesse maudite (*The Dividend*), de T. H. Ince (1916) ne se trouve dans aucune cinémathèque.

Si des cinémathèques en arrivent au point de négliger l'œuvre de collection du patrimoine en voie de disparition au profit d'autres activités, en affirmant pour se justifier que le travail de collection des films est achevé et que tout ce qui pouvait être tenté dans ce sens l' a été, je crois qu'il est grand temps de crier au scandale et de citer les titres, la longue énumération de titres de tous les films dont on ne sait où ils sont, qui ne vivent plus que dans le souvenir de quelques personnes et qu'il est pourtant encore temps de rechercher, de retrouver, de conserver.

— Qu'appelez-vous « conserver » ? C'est avoir la copie ou pouvoir tirer des copies ?

— Ce serait simple s'il suffisait d'avoir, ou même simplement d'être autorisé à tirer.

Le problème c'est qu'on ne sait même plus du tout ce que sont devenus la plupart des films.

Le problème c'est d'abord de déterminer qui détient et où se trouvent les films, dans quels locaux, dans quel pays, il existe encore une chance de pouvoir les atteindre.

Ensuite, il faut pouvoir convaincre celui qui les détient de vous faire confiance, d'avouer qu'il les détient, l'amener à vous les confier, quitte à lui promettre le sceau du secret, pour pouvoir ainsi les surveiller, assurer leur survie. Enfin, les voir, savoir ce qu'ils valent, finalement pouvoir être autorisé à les tirer et les projeter.

L'animateur d'une cinémathèque est une espèce de charmeur de serpents ? Un joueur de flûte de Hamelin. C'est très dur.

Et quand je pense aux films, je ne pense pas seulement aux copies, mais au négatif original.

Car seule la survie du négatif original peut assurer la survie, dans toute sa beauté originale, de l'œuvre d'art cinématographique.

Assurer la survie le plus longtemps possible du négatif original, obtenir de pouvoir veiller sur lui, voilà quel est l'objectif le plus difficile et le plus essentiel.

— Résumons ainsi le problème : quel est l'état actuel du stock des négatifs dans le monde ? Est-ce qu'il y a eu des négatifs détruits ? Ou bien peut-on garder encore l'espoir de tirer des copies du négatif de n'importe quel film ?

— De n'importe quel film ? Certainement non.

Des milliers de films avaient déjà disparu avant la création, entre 1935 et 1936, des

premières cinémathèques consacrées à la conservation de l'art cinématographique : le British Film Institute, le Museum of Modern Art Film Library, la Cinémathèque Française, la Reichsfilmarchiv et la Cinémathèque de l'Ecole du Cinéma de Moscou (VGIK).

Depuis, des milliers de négatifs ont disparu un peu partout dans le monde, qui auraient pu être conservés si l'on s'en était vraiment soucié, sans que personne n'ait réellement cherché à s'entremettre pour leur survie. Et je ne parle pas seulement de la guerre : il y a des pays qui n'ont jamais connu la guerre, d'autres qui n'ont jamais été occupés et dont la vieille production est presque entièrement perdue.

En fait, quand les premières cinémathèques se sont fondées, il y avait presque tout; une prospection à travers le globe aurait permis de tout retrouver et de tout sauver.

Qu'aurais-je pu faire si, en 1934, l'on avait pris en considération la Cinémathèque Française, à sa naissance, si on lui avait donné les moyens dont je n'ai pu disposer que dix ans plus tard, quand j'avais déjà sauvé, grâce à l'Association, cinquante mille films ?

Actuellement, la Cinémathèque Française a réussi à veiller sur plusieurs dizaines de milliers de négatifs originaux.

Je n'ai pas l'impression qu'il existe aujourd'hui beaucoup de cinémathèques à en avoir *autant*, et certainement pas dans les pays où l'industrie cinématographique n'est pas une industrie d'Etat.

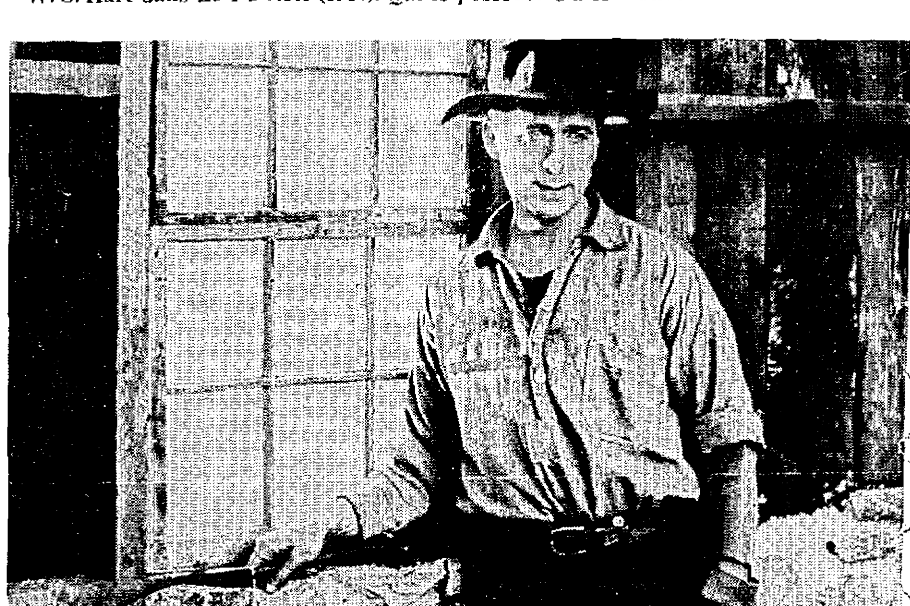
Mais ces résultats me donnent d'autant plus de courage et de liberté pour poser le problème violemment en affirmant que ce résultat n'est rien, qu'en y ajoutant tout ce qui est aux mains des autres cinémathèques, ceci n'est encore rien, que l'ensemble des cinémathèques du monde entier n'a pas encore réussi à protéger, à regrouper, à sauvegarder, à prendre en charge le dizième des œuvres cinématographiques dignes de ce nom.

Et que chaque année, la situation devient plus tragique, que nous sommes en train de vivre une course contre la montre dont l'enjeu est la mort des films abandonnés, perdus ou détenus par des personnes qui négligent de se soucier de leur survie.

Cela est la seule, la véritable préoccupation, le seul grand problème des cinémathèques dignes de ce nom, conscientes de leur raison d'être.

Honte à ceux qui s'abritent derrière des principes de choix et de sélection pour s'esquiver de cette tâche, qui s'abritent derrière une fausse culture pour masquer la complicité de leur indifférence, de leur paresse, de leurs ambitions sociales, de leur sinistre satisfaction de soi.

W. S. Hart dans *Le Patriote* (1916). Qui le possède? Où le trouver?



Quand je pense à tous les chefs-d'œuvre du cinéma muet, par exemple, dont on est encore à se demander s'ils subsistent et où les retrouver ! Je prétends que la situation est catastrophique et que la recherche et la collection doivent prévaloir.

En 1934, un jeune homme de vingt ans pouvait avoir tout connu et tout vu, puisqu'il suffisait d'avoir fréquenté les salles de quartier dans son enfance et dans son adolescence ; par la suite, cet homme a pu voir les principaux films produits à ce jour.

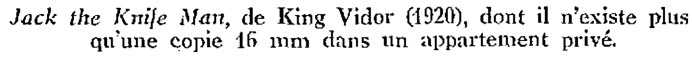
Quel est donc le jeune homme aujourd'hui qui peut actuellement disposer d'une pareille vision ? Quelle est la cinémathèque qui lui en donne la possibilité ? Aucune, pas même la Cinémathèque Française, pas même toutes les cinémathèques réunies, aucune. *Et pourtant*, je demeure persuadé qu'avec un peu de volonté et d'énergie, beaucoup de travail, un peu de compréhension et l'aide de l'opinion publique, il est encore possible de chercher, de trouver, de sauver.

Est-il imaginable qu'un étudiant puisse aller dans n'importe quelle bibliothèque pour avoir accès à *toutes* les œuvres littéraires publiées de 1900 à nos jours, et que cela soit impossible dans une Cinémathèque, en vertu d'un faux principe de sélection ; d'une tendance à se contenter de ce que l'on a et du travail d'autrui, sans se soucier des chefs-d'œuvre de Murnau, de Griffith, de Stiller, de Gance qu'il est encore possible de sauver, à condition de se refuser à dormir ?

— Dans votre collection de plusieurs dizaines de milliers de films, avez-vous beaucoup de négatifs ? Pouvez-vous obtenir beaucoup de films ? Dans quelle mesure une firme peut-elle détruire ce qu'elle possède ?

— Le problème de la collection des films est complexe, puisque *le cinéma est une* industrie et que le négatif original a une valeur considérable et inaliénable.

Chaque cas est un cas d'espèce. Tout est une question de confiance, d'estime mutuelle entre le producteur et le cinémathécaire. Il y a là un fil ténu qu'un rien peut rompre, un faux pas, un propos malheureux. Mais, en définitive, le résultat est là, et *si* les *Pouvoirs* n'ont jamais songé à mettre hors la loi la destruction des négatifs montés, je n'ai jamais connu de producteurs ayant détruit de gaieté de cœur une œuvre, à moins d'y avoir été contraint par une nécessité impérative ; la plupart des destructions sont fortuites, consécutives à des faillites, à des *disparitions de société*, à *l'oubli* ; en réalité, le film, s'il n'est pas constamment surveillé, peut périr. Ainsi, la plupart des films perdus aux U.S.A. sont morts accidentellement de mort physique.


Jack the Knife Man, de King Vidor (1920), dont il n'existe plus qu'une copie 16 mm dans un appartement privé.





Le Cas de Lena X, de Joseph von Sternberg (1928) va périr, si rien n'est fait pour en tirer copie.

En réalité, le drame c'est que chaque fois qu'un mouvement d'opinion se dessine pour la conservation des œuvres cinématographiques, il n'est jamais désintéressé. Il y a deux ans, je voyais s'agiter, au nom de la conservation des œuvres, un professeur qui s'inquiétait de la destruction des copies doublées de films étrangers dans son pays, mais qui se refusait à me suivre quand je lui faisais observer que la conservation de ces œuvres ne pouvait procéder que de l'œuvre originale. Il ne s'intéressait qu'à la survie des copies qui lui étaient utiles, indifférent au reste.

L'obstacle le plus grand à l'œuvre de conservation des cinémathèques est d'ordre psychologique.

Il est dans la peur de la dépossession et du vol.

Ainsi, pendant des années, les firmes américaines ont vécu dans une véritable obsession de la contrefaçon.

En 1936, quand le cinéma muet avait perdu toute audience, que tout film muet n'était plus qu'un objet de rebut dont on s'étonnait qu'il puisse encore intéresser même une cinémathèque, cette crainte pouvait paraître ridicule.

Depuis, hélas, tout a donné raison aux producteurs, et cette obsession a trouvé sa justification, puisque l'après-guerre a vu proliférer les pirates du cinéma. Car il y a aujourd'hui des pirates du cinéma, comme il y a des pirates de la mode.

Vous souriez, vous croyez que cela ne porte pas à conséquence, qu'après tout, comme je l'ai entendu dire, cette forme de piraterie est une forme d'amour.

Je ne le pense pas et le seul fait qu'elle puisse justifier toute mesure de protection, fût-elle contraire à la sauvegarde des œuvres, suffirait à la condamner à mes yeux.

Mais il y a pire. Et prenons, par exemple, le cas de Chaplin. Ce n'est pas par amour de Chaplin que l'on passe outre les droits de Chaplin.

En toute logique, ce qui serait dramatique, pour l'art cinématographique, ce n'est pas d'être privé pendant quelques années de *La Ruée vers l'or*, ou des *Lumières de la ville*; ce n'est pas d'attendre l'heure choisie par Chaplin pour la réédition des *Temps modernes* ou de *Monsieur Verdoux*. Ce qui serait dramatique, c'est que Chaplin ne puisse plus créer d'œuvres nouvelles avec toute la liberté d'expression.

Or, il ne peut le faire que dans la mesure où il continue à disposer des moyens qui lui ont permis de pouvoir produire lui-même et d'être seul juge de son œuvre et de son inspiration.

Si *La Ruée vers l'or*, si *Le Cirque*, si *Les Temps modernes*, si *Le Dictateur* s'étaient démonétisés au marché libre, nous n'aurions jamais eu *Limelight* et *Un Roi à New York.*

Et ceci éclaire la responsabilité des cinémathèques dans un domaine beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît, et aussi pourquoi Jean Cocteau a pu me comparer au Dragon gardien qui veille sur les trésors et un producteur étranger surnommer la Cinémathèque le « notaire du film ».

— *Peut-on avoir confiance dans les cinémathèques ?*

— Pourquoi me posez-vous pareille question ?

Il se trouve que les quatre cinémathèques qui se sont fondées autour de 1935-1936 *l'ont été sur la donnée selon laquelle les films muets*, mis à part ceux de Chaplin, n'avaient plus aucune valeur. S'intéresser alors à la survie de l'art muet tenait de l'apostolat. Sur cette donnée et cet apostolat, s'est établi le *modus vivendi* qui a permis la réussite de la Cinémathèque Française.

Nous étions une sorte d'oasis où le cinéma n'était plus une marchandise, mais un art. Une sorte de haut-lieu du cinéma tenu pour une valeur purement spirituelle, et au sein duquel communiait toute une profession.

Car la profession a la fierté de son métier et, quoi qu'on en prétende, je ne connais pas de producteur qui soit cynique avec ses films.

Ainsi, dans l'Association que nous avions créée, chacun était-il heureux d'apporter sa contribution à l'art pur.

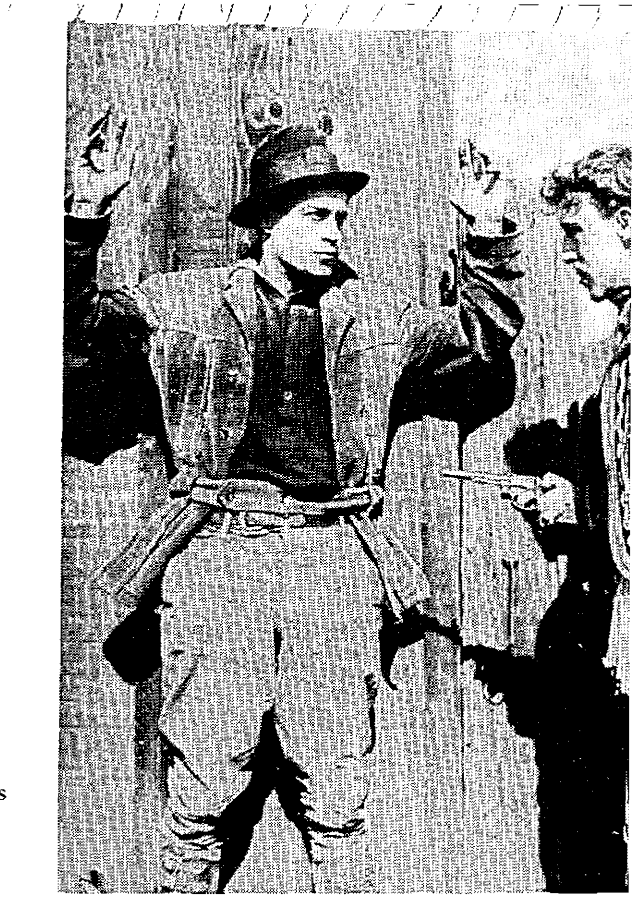
Toute cinémathèque attachée à ce principe, à cette éthique, à cet apostolat, inspirera l'estime et le respect et, de ce fait, prospérera.

C'est pour avoir toujours tenu notre travail pour un acte purement gratuit et totalement désintéressé dans ses fins, que la Cinémathèque Française s'est vu confier autant de films.

Nous n'avions pas un sou, mais nous avions réussi à tout sauver par le seul pouvoir de notre autorité morale.

La Femme au corbeau, de Frank Borzage (1928).
A moins d'un miracle, nous ne verrons jamais ce film.





Elmer Clifton et Raoul Walsh jouent dans *The Greaser* (1916). Où voir ce film ?

Car la subvention a suivi, elle n'a pas précédé la réussite de la sauvegarde du patrimoine cinématographique existant alors en France. Œuvre de sauvegarde menée à bien, malgré l'occupation, grâce au respect qu'imposait une œuvre de collection totalement désintéressée.

Et la guerre se termina sur une Cinémathèque qui était alors sans rivale par le nombre de films qu'elle avait su protéger.

Si nous avions disposé avant la guerre de quelques crédits, que de films disparus aujourd'hui existeraient encore : *La Terre qui flambe* de Murnau, *Le Rail* de Lupu Pick, *Dans les remous* de Stiller, *Thérèse Raquin* de J. Feyder, *Sperduti nel buio* de Martoglio. Il ne nous a manqué que l'argent. Mais avec un peu de savoir-faire et d'ingéniosité, *L'Ange bleu, Loulou, Nosferatu le vampire, Le Vieux Manoir, Visages d'enfants* ont pu survivre.

Or, d'autres cinémathèques, avant guerre, avaient des crédits importants et pouvaient beaucoup sauver : pourquoi n'y ont-elles pas réussi ? Parce qu'alors on pensait à choisir, alors qu'il aurait fallu penser à tout conserver.

Nous aussi, à l'époque, avions cru que notre tâche consistait à collectionner ce qui nous paraissait être les meilleurs films, comme on collectionne des œuvres d'art.

Or, c'était une position monstrueuse, en raison du contexte qui fait qu'un tableau de Renoir existe, même s'il n'est pas aux mains de la Tate Gallery, du Frick Museum ou exposé au Jeu de Paume. Alors qu'un Méliès ou un Griffith, ne se trouvant pas aux mains d'une cinémathèque, avaient peu de chances de survivre.

D'ailleurs, plus les cinémathèques avançaient dans leur travail, plus elles développaient leurs connaissances, plus reculaient les bornes de cette *terra ignota* qu'était le passé de l'art cinématographique, plus nous nous rendions compte à quel point le recul modifiait déjà les notions acquises.

A chaque instant nous prenions plus conscience de notre ignorance, et, avec elle, de nos responsabilités.

C'est pourquoi nous en sommes arrivés à concevoir très vite qu'il nous fallait essayer de tout conserver, de tout sauver, de tout *maintenir, de renoncer à jouer à l'amateur* de classiques.

Grâce à cette prise de conscience, nous avons pu éviter à la France le désastre qui *aurait fait* disparaître pour toujours une bonne partie du patrimoine cinématographique.

Si je ne crains pas d'en parler, c'est parce que j'ai parfaitement conscience d'avoir commis, au début, cette erreur, et pour les mêmes raisons, car toutes les cinémathèques d'Occident sont nées des ciné-clubs.

Et peut-être, sans la découverte que je fis *de visu* de la faiblesse du jugement des contemporains, aurais-je compris trop tard qu'une cinémathèque n'a pas le droit de faire un choix, dès qu'elle peut tout collectionner.

Ainsi, en 1937, *Nana* de Jean Renoir, n'avait pas bonne réputation. Ayant vu des photos de *Nana,* il me paraissait impossible que ce film fût indifférent, mais en 1937, il était inimaginable de prétendre que *Nana* fût un bon film. Les photos m'ayant mis sur la piste, nous projetâmes Nana, et la projection fit soudain apparaître ce film tel qu'il est, c'est-à-dire une œuvre d'infiniment de portée.

Vous n'avez qu'à lire des ouvrages récents, écrits par des contemporains qui n'ont pas eu loisir ni volonté de se reporter à une autre chose qu'à leurs notes et à leurs souvenirs. Par exemple, ce jugement définitif, catégorique, absolu, myope et finalement conforme à l'opinion qu'avaient de ce film les contemporains, et selon lequel *Boudu sauvé des eaux* est un mauvais film de Renoir.

Cette réputation d'indignité était telle qu'ayant réussi à sauver une copie de *Boudu sauvé des eaux* il ne me serait jamais venu à l'idée de la programmer. C'est vous dire ma surprise, quand je découvris à la vision que *Boudu* était le chef-d'œuvre qui vous est apparu avenue de Messine.

Du coup, je me dis que *La Nuit du carrefour* qui passait également pour un très mauvais film, était peut-être un chef-d'œuvre, et je risquai le tirage d'une copie dont la projection ravit tous ceux qui découvraient Jean Renoir.

Je me souviens fort bien qu'en 1939, quand Renoir voulut faire une projection de morceaux choisis de son œuvre, et décida de tirer un extrait de *Tire au flanc,* personne n'osa souffler mot, mais chacun n'en pensait pas moins. Et *Tire au flanc* est aujourd'hui un film dont personne ne met en doute la saveur.

Peut-être encore aujourd'hui, les historiens du cinéma, qui ne vont pas à la Cinémathèque, continuent-ils à prétendre que c'est une abomination sans nom.

Nous avons donc vécu une période de découvertes.

En 1936, l'Histoire de Brasillach ne citait que Max Linder et Rigadin; tout le reste, et même *Onésime horloger,* était d'attribution anonyme. Qui ignore aujourd'hui les noms et l'œuvre de Roméo Bosetti et de Jean Durand ? Qui n'a découvert le talent de Perret et de Feuillade, dont les noms et les œuvres soulevaient le cœur de plusieurs générations.

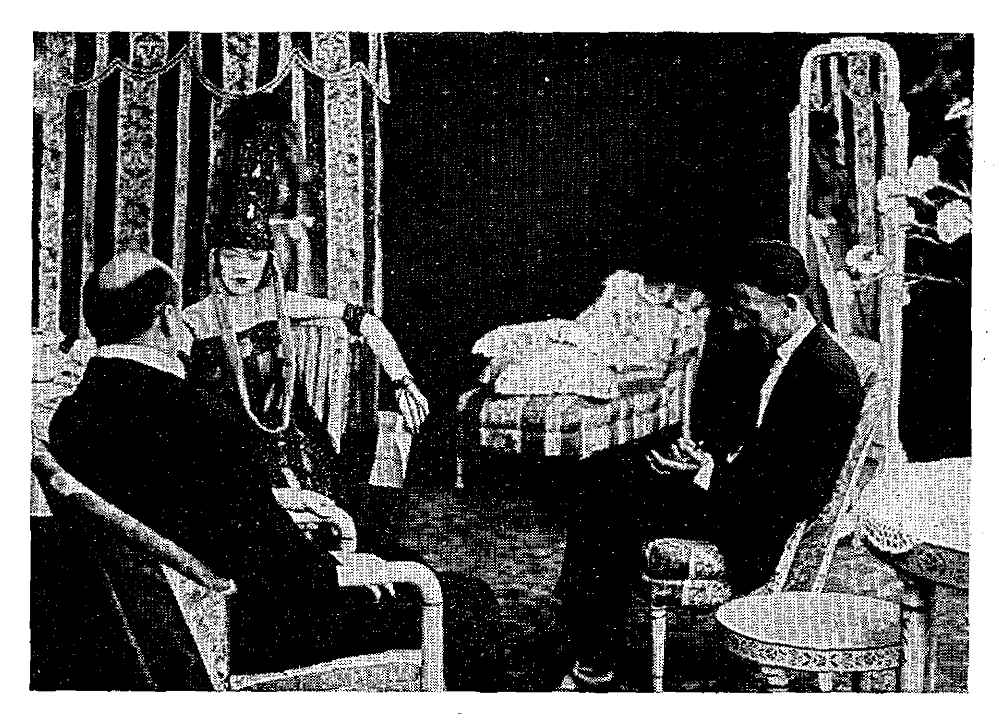
Cela rend humble, interdit les préjugés.
Mais croyez-vous que cela ait appris quelque chose ?
La leçon n'est pas encore tirée, partout.

Il y a quelques semaines, le comité de sélection des films à conserver d'une importante et très sérieuse cinémathèque discuta le plus froidement du monde, pendant trois quarts d'heure, s'il convenait ou non de sauvegarder *Men of Aran.*

Que de temps perdu !

Les plus terribles, dans notre métier, ce sont les « Diafoirus ».

Ainsi, Diafoirus ne s'est jamais aperçu que *L'Homme aux yeux clairs* était un chef-d'œuvre et l'envoyait à la fonte, sans le hasard qui l'arracha à ses mains.



Dans *Dolly des folies* (1916), nous aurions pu voir une Lilian Gish inconnue.

Sans doute n'a-t-il jamais lu Delluc, dont chacun sait ce qu'il a écrit sur cette œuvre, qui est au sommet des William Hart ?

Ainsi Diafoirus, ignorant totalement que l'art muet est essentiellement un art plastique et photographique, envoie à la fonte, sans regret, les merveilleuses copies d'époque, devenues à ses yeux inutiles, puisqu'il les a fait contretyper.

Curieuse conception de la muséographie qui ferait jeter l'original de Nadar dans une poubelle, parce qu'on en aurait établi un duplicata.

Ainsi, Diafoirus, chiffres en mains, avec la table de logarithmes sur la table, nous parle sans arrêt de classement-type et de fiche-type, tandis qu'il laisse détruire *Que viva Mexico,* et se désintéresse de *Queen Kelly*.

Mais, bien entendu, Diafoirus passe partout pour un parfait conservateur et le modèle de toute cinémathèque.

En vertu de quel critère, *Le Mécano de la Générale, La Croisière du Navigator* étaient-ils des pièces de Musée dignes d'intéresser une Cinémathèque ? Et *Les Trois Ages, Les Fiancées en folie*, devaient-ils être des laissés pour compte qui faillirent périr, si Keaton ne les avait sauvés lui-même *in extremis* ?

— *Vous-même, est-ce que vous acceptez tout à présent ?*

— Tout, absolument tout.

Si la Cinémathèque Française faisait une sélection, où irions-nous ?

Comme la Bibliothèque Nationale, nous prenons tout ce qu'on nous offre.

Nous ne sommes pas Dieu, nous n'avons pas le droit de croire à notre *infaillibilité*, et, d'ailleurs, d'après quel critère ?

Il y a l'art et il y a le document.

Il y a de mauvais films qui restent de mauvais films, mais, qui, avec le temps, peuvent devenir extraordinaires. De quel droit rejeter, par exemple, *La Caserne en Folie* ? Pour moi, c'est une chose fabuleuse, un monument. Une sorte de monstre sacré qui résume en lui tout ce que fut un certain cinéma ; plus le temps passera, plus il sera formidable.

Et puis, il y a des films qui paraissent sans valeur et qui en ont, car le temps leur donne un style invisible aujourd'hui, d'autres qui paraissent ridicules et qui, dans quelques années, vont retrouver toute leur magie, même s'ils continuent à faire hausser les épaules de certains — les mêmes qui n'osent avouer tout haut la mauvaise opinion qu'ils ont de Gustave Moreau.

Voyez, dans un autre domaine, dans le film de Nicole Védrès, cette prise de vue anonyme pleine aujourd'hui d'une vie extraordinaire.

Avec le temps, toutes les valeurs se modifient : ce qui paraissait de bon goût devient ennuyeux, ce qui paraissait criard devient harmonie.

Parfois, il suffit d'avoir tourné dans une rue pour qu'avec le temps, cette rue fasse du film une œuvre plus attachante et plus précieuse que bien des ouvrages. Par contre, tel film marquant et dont on lit qu'il fut l'œuvre maîtresse d'une époque, se révèle aujourd'hui vide et nul.

Songez à tous ces films déconsidérés par la critique et par les historiens et dont on découvre aujourd'hui qu'ils comptent parmi les chefs-d'œuvre.

Songez au *Barrabas* de Feuillade.

Comment pouvons-nous nous permettre de juger ? Seul le recul a rétabli la véritable échelle des valeurs des grands maîtres du passé. Seul le temps doit décider.

Nous pouvons, pour l'instant, avoir du goût, un don de divination, du flair, mais c'est tout.

Et d'ailleurs, pourquoi refuser ce qui ne nous coûte rien ?

— *Les films, on vous les donne ou vous les achetez ?...*

— En principe, la Cinémathèque n'achète pas les films. Toute notre réussite repose sur un *modus vivendi* amiable qui a permis les résultats dont nous sommes fiers. Tout est basé sur la confiance.

— *Sous quelle forme préservez-vous ces films ? Négatifs ? Positifs ? Contretypes ?*

— Sous toute forme. La forme grâce à laquelle il nous est possible de les sauver.

Loulou et *Nosferatu*, par exemple, ont été sauvés par la voie de copies, *Napoléon* de Gance fut dans le même cas et *La Roue* dans sa version longue et *Le Bled* de Jean Renoir.

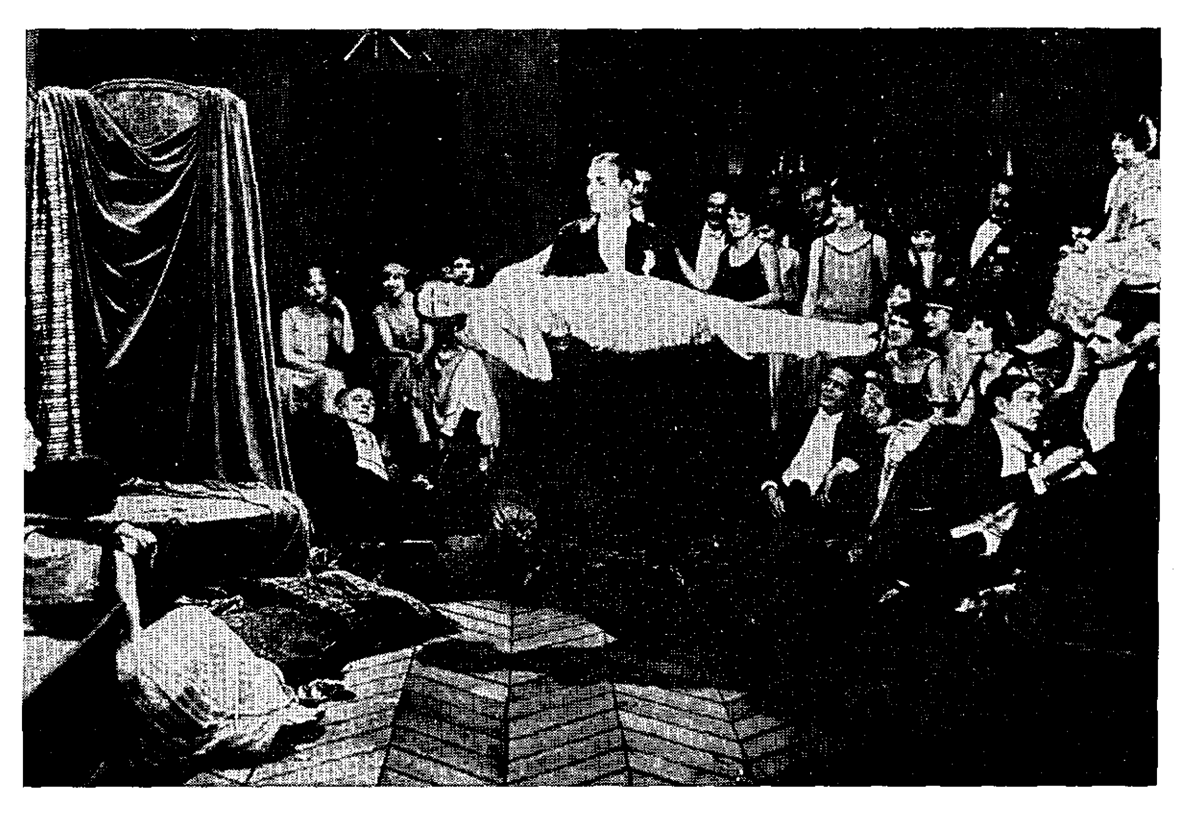
S'il n'existe plus de négatif et s'il existe une copie, le film est sauvé. Je pourrais multiplier les exemples

Mieux vaut encore une copie usagée que rien du tout.

Mais il y a des gens qui ne le comprennent pas et qui nous reprochent l'état où nous avons trouvé les films, et comment voulez-vous faire quand il n'y a rien d'autre que ce qui fut trouvé ?

Il ne vient à l'idée de personne de se plaindre que la Vénus de Milo n'ait pas de bras et la Victoire de Samothrace n'ait pas de tête, car chacun réalise le miracle qui a permis à ces œuvres d'atteindre les salles du Musée du Louvre.

Personne ne réalise — parce que le cinéma est un produit quotidien — le miracle qu'a pu constituer la découverte, aux « puces », d'une copie couleurs du *Palais des mille et une nuits* de Méliès, même s'il y manque le début et la fin.



L'Opinion publique de Charles Chaplin (1923). Un film invisible qui ne pose heureusement pas de problème de conservation, parce qu'aux mains de son auteur.

De ce point de vue, il règne une confusion terrible, et les gens qui confondent les cinémathèques avec des salles de spectacle et crient au scandale, quand il manque une scène à un film, n'ont aucune notion de la réalité.

Est-ce que les manuscrits de la Mer Morte ont perdu toute valeur parce qu'ils ne sont pas intacts ?

Quand George Eastman House réussit à tirer la première *Anna Karénine* de Garbo, découvre qu'il y manque la fin : le suicide — que cette fin a disparu du négatif, devons-nous être privés du droit de voir et de montrer le reste de ce film, chef-d'œuvre de Goulding et l'une des meilleures interprétations de Garbo ?

Pour ma part, je n'ai jamais considéré avoir sauvé une œuvre, quand il s'agit d'un film doublé.

Il y a quelque temps encore, je me serais cru déshonoré à l'idée de projeter à la cinémathèque un film doublé.

C'est Nicholas Ray qui m'a ouvert les yeux, alors que j'étais rongé de honte de m'apercevoir que l'un des films inscrits à son « hommage » et qui nous avait été prêté, était une version doublée. Je découvris qu'il n'y attachait, quant à lui, aucune importance. Pour lui, ce qui comptait, c'était d'avoir pu projeter le film.

Mieux vaut pouvoir voir un film doublé, me dit-il, que de ne pouvoir rien voir du tout.

Et finalement, j'ai découvert que les plus fanatiques lui donnaient raison, car il n'y a qu'une chose qui compte : pouvoir approfondir l'histoire du cinéma avec ses yeux.

Mais c'est un pis aller. Et pas question de ne pas chercher à obtenir le film original.

— *Lorsqu'on vous donne des films modernes, vous donne-t-on des copies en bon état ?*

— En principe, autrefois, il était très facile d'obtenir une copie usagée en bon état, dont la projection permettra dans quelques années de se faire une idée de la valeur de l'œuvre.

Et personne ne nous a jamais refusé, à ce jour, de tirer copie d'un film nouveau, dès lors qu'il s'agissait de conservation pure.

Mais ce qui m'intéresse le plus, c'est le négatif original, car, au jour où il faudra transférer le film sur un nouveau support, mieux vaut partir de la matière originale, plutôt que d'un duplicata.

Comme vous le savez, à chaque contretype, il y a une perte de luminosité. Aussi infime qu'elle soit, ce quelque chose qui se produit fait que la qualité photographique de l'œuvre est atteinte. Cela est grave. Il vaut donc mieux retarder au maximum cette éventualité.

— *Quelle est exactement la date de la mort chimique d'un film ?*

— A la fondation de la cinémathèque française on m'avait dit : « Vous êtes fou ! La vie chimique d'un film ne peut dépasser cinquante ans. Les négatifs de Louis Lumière n'existeront bientôt plus. Alors, à quoi bon ? »

Nous étions en 1935, nous sommes en 1962 et les négatifs originaux de Louis Lumière s'obstinent à exister.

Tant qu'un film existe, on n'a pas le droit de renoncer à sa conservation.

Imaginons une cinémathèque fondée en 1910 et qui aurait fait établir un contretype de conservation. A cette date, la technique n'égalait pas celle d'aujourd'hui, les contretypes n'avaient pas la finesse des nôtres. Ce contretype ne vaudrait en aucun cas celui qui pourrait être établi aujourd'hui d'après l'original du même film et ce dernier sera loin d'atteindre la perfection que connaîtront les contretypes dans quarante ans. C'est pourquoi l'œuvre originale doit être conservée autant qu'il est possible et le plus longtemps possible, et même indéfiniment.

Rien n'exclut que, dans un blockhaus idéal, un original entretenu avec soin ne puisse se conserver.

Je souffre, chaque fois que je vois sur l'écran *Le Pauvre Amour*, en songeant que peut-être, si l'original avait pu être mis à notre disposition, il en aurait pu être tiré un contretype meilleur. Tout doit être fait pour conserver sa valeur à l'image. Tout peut changer.

L'Appétit vendu d'Okhlopkov (1928) a disparu du fait de la guerre.





Sperduti nel buio de Martoglio (1914) existerait encore, s'il s'était trouvé, en 1943, quelqu'un à Rome pour y penser.

Ainsi, *La Dubarry* de Lubitsch m'avait toujours surpris. L'énorme réputation qu'elle eut à sa sortie m'apparaissait surfaite.

Je n'en connaissais alors que le contretype. C'est en visionnant notre copie d'époque que je compris.

Le film m'apparut soudain transfiguré. Sans la beauté de sa photographie, l'œuvre perdait sa magie, son équilibre.

Détruire les copies anciennes non encore effectivement décomposées est simplement la preuve qu'on ne comprend rien à l'essence même de l'art cinématographique. La cinémathèque idéale devrait avoir des crédits, non seulement pour tirer des copies, mais pour les établir autant que possible telles que l'original.

Le travail d'une cinémathèque exige un refus permanent de la facilité et des routines. Il n'existe pas de critères et c'est mieux ainsi. En 1939, deux films américains m'avaient enthousiasmé : *Seuls les anges ont des ailes,* de Howard Hawks, et *Jesse James, le brigand bien-aimé,* de Henry King, mais quand je citais ces deux titres à New York, les gens s'étonnaient, pour eux c'était du simple cinéma commercial.

Il n'y a pas très longtemps, dans ce même New York, je me suis entendu dire qu'on ne comprenait pas pourquoi, en Europe, nous estimions Joseph Losey et Nicholas Ray. Je pense que le temps, qui a donné raison à l'Europe, qui aimait *Le Vent* et *Solitude,* confirmera votre jugement sur Losey et Ray.

Car, en définitive, l'espace est déjà une forme de recul. En contrepartie, il y a des films français qui jouissent à New York d'une réputation qui nous paraît abusive. Sans doute, c'est New York qui voit clair.

Le pire ennemi, ce sont les préjugés :

Cette prétention au grand art qui fait inscrire, au mépris de *Nosferatu* et *L'Aurore, Le Dernier des hommes* au sommet des référendums attrape-nigauds :

Ces œillères qui ont fait négliger *La Femme au corbeau,* sans doute perdue pour toujours, ou *A Girl in Every Port* qui a attendu vingt-cinq ans avant de figurer au programme d'une cinémathèque.

Cette fausse honte qui fait négliger sa propre production nationale et qui a valu à Rome de s'être réveillée un jour, trop tard, quand tout était parti.

Ce snobisme qui fit que l'on pensa à sauver *Les Deux Timides,* alors qu'on abandonnait sans espoir de retour l'unique copie existant au monde de *Sperduti nel buio.*



Thérèse Raquin, de Jacques Feyder aurait pu être sauvé, si Lille, où se trouvait le film, n'avait pas été rattachée à la Kommandantur de Bruxelles.

Ces préjugés qui ont laissé disparaître tant de films et dans tant de pays !

Si l'on traduit cela en chiffres, nous constatons que le cinéma français, malgré d'énormes destructions pour la période d'avant 14, peut être à peu près sauvé, grâce à son énorme diffusion aux premiers temps du cinéma. Car, avec les crédits nécessaires, il sera possible de combler bien des trous, en cherchant, en fouillant à travers le monde, en achetant des collections.

Et pourtant que de pertes ! *Thérèse Raquin* de Feyder, *La Fête espagnole* de Dulac, *L'Image* de Feyder, pour ne citer que des films qui vivraient encore sans la guerre et l'Occupation.

On peut espérer également pour l'Allemagne. Car peu à peu se reconstitue le patrimoine cinématographique allemand et pour le même motif, le rayonnement mondial de cette Ecole de 1919 à 1939, mais là aussi, que de pertes : presque tout le cinéma primitif, presque toute l'œuvre de Lupu Pick et *Le Testament du duc de Ferrante* et tant de Lubitsch !

Pour le cinéma russe, la situation est déjà beaucoup moins brillante : le principal est là, encore qu'il y manque un des grands Vertov. Mais la guerre, les destructions qui s'ensuivirent, ont fait périr bien des films, et l'on peut craindre qu'il n'y ait plus guère chance de les retrouver, car le cinéma russe n'a pas régné sur le marché commercial mondial.

Presque tout ce qui existait avant 1917 a disparu. Et si les grands ténors ont vu leurs œuvres survivre, des films remarquables ont disparu, comme *La Belle au bois dormant* de Vassiliev, *L'Appétit vendu* d'Okhlopkov ou *La Maison sous la neige* d'Ermler. C'est toute la richesse de l'orchestration qui risque de manquer.

Si l'on se tourne maintenant vers l'Italie, la situation est encore plus mauvaise. L'absurdité du Ministère de la Propagande qui ne pouvait supporter l'idée qu'il puisse exister à Milan quelques jeunes gens capables de conserver et de s'intéresser aux vieux négatifs du cinéma italien, qui existaient tous encore dans leur intégralité en 1940, a abouti à la disparition totale de cet ensemble unique. Il a fallu des années d'efforts pour se convaincre qu'une cinémathèque doit d'abord veiller à la sauvegarde du cinéma national, quel qu'il soit. On ne peut s'imaginer le mépris dans lequel de nombreux pays tenaient leur production nationale et cela continue. Même aux U.S.A., le cinéma américain est souvent méconnu et parfois méprisé dans certains milieux qui s'imaginent ainsi faire preuve d'esprit critique et d'intellectualité.

A l'heure actuelle, la situation des films anciens américains risque de devenir tragique. Il est plus que temps de le proclamer, car il est encore possible, sur place à Hollywood, de la sauver.

Heureusement, Hollywood s'est réveillé *in extremis*.

On doit sauver l'art américain du XXe siècle, qui est l'art cinématographique.

Mais le mépris, la méconnaissance de l'art cinématographique aux U.S.A. pèse.

Pourquoi *Le Calvaire de Lena X*, et *Forfaiture* ne furent-ils pas tirés à une époque où il était si facile d'y atteindre ? Pourquoi un seul film muet de John Ford figure-t-il au catalogue des cinémathèques ? N'est-il pas monstrueux de penser qu'il existe soixante films muets de Ford et qu'un seul, un seul, figure à l'inventaire des cinémathèques ? Pourtant d'autres films muets existent encore et peuvent être sauvés.

Or le cinéma américain entre 1912 et 1928, pour ne parler que de l'époque muette, fut le premier du monde.

Et c'est de celui-là qu'il ne resterait presque plus rien !

Le grand problème d'aujourd'hui c'est de sauver le cinéma américain.

Tant que tous les chefs-d'œuvre du cinéma américain ne seront pas sauvés, il n'y a pas de sommeil possible.

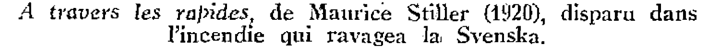
Quand on est américain, mieux vaut s'intéresser à sauver un Clarence Brown, un Wellman, un James Cruze, que de s'intéresser au documentaire britannique.

Mais pour sauver le cinéma américain, il faut aimer le cinéma américain, il faut avoir le goût de cet impondérable, de cette fraîcheur, de cette vivacité qui a fait le miracle de William Hart. Il ne faut pas avoir honte de Cecil B. de Mille, il faut savoir aimer Hollywood, il faut être un pionnier.

Plus tard, quand il n'y aura plus de films en danger de mort, cela n'aura plus d'importance. Les conservateurs de cinémathèques pourront se permettre de ne pas se passionner, et même de se moquer de la conservation des œuvres ; il y aura des collectionneurs, des amateurs, des cinéphiles pour penser pour eux.

Ils pourront se permettre de considérer leur fonction comme un job, de prendre le thé, de justifier cela à l'aide de projections, en se limitant à un film par semaine, ce qui leur donnera tous loisirs de soigner leur carrière, et d'acquérir dans un petit cercle une certaine *social celebrity* ; ils pourront même jouer au professeur ou à l'historien et publier des livres d'images et beaucoup de pages imprimées pour se donner du poids : peu importe même s'ils n'aiment pas le cinéma.

Aujourd'hui où tout est encore en feu, où tout risque encore de périr, il faut se battre pour sauver le cinéma.


A travers les rapides, de Maurice Stiller (1920), disparu dans l'incendie qui ravagea la Svenska.



Les cinémathèques qui se respectent sont des centres de vie. *Elles ont éveillé une foi*, un enthousiasme qu'on n'a pas le droit de décevoir et, si l'on manque de force soi-même, il n'y a qu'à faire appel à cette foi et cet enthousiasme.

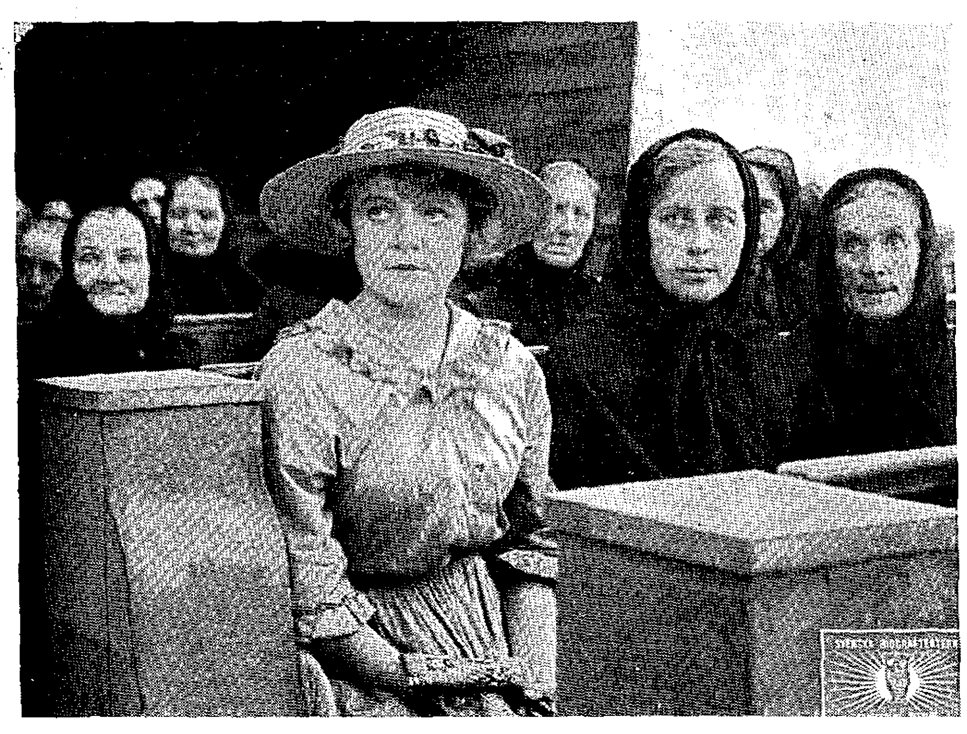
Encore faut-il avoir le courage de poser le problème et d'exiger qu'il soit résolu.

Je ne suis pas d'accord avec votre comparaison entre l'amateur de cinéma et l'amateur *de peinture*. Dans un Musée, les gens entrent, tournent et sortent. Vous pouvez faire le Louvre en une heure sans avoir rien vu. Le cinéma vous force à vous asseoir, vous oblige à le subir. Vous devez subir *A travers l'orage* de Griffith depuis la première image jusqu'à la fin. Le cinéma se défend. Aller à travers un Griffith pendant deux heures est une épreuve qu'il faut subir ou s'en aller.

Or, de plus en plus, les cinémathèques ont tendance à montrer ce qui attire au lieu *d'amener* les gens à aimer ce qu'ils doivent d'abord subir, pourtant elles ne manquent pas de crédits leur permettant de rester des musées. De son côté, le ciné-club est prisonnier d'un cercle vicieux, quels que soient les efforts qu'il fasse pour le desserrer. Un peu moins d'audience et c'est le déficit.

On se tourne donc vers ce qui est accessible, ce qui est à la mode ; on sacrifie au goût et à l'esprit du temps. C'est ainsi que peu à peu, à Varsovie comme à New York, à Londres comme à Montevideo, on en arrive à se dire : « Quel est l'homme, le metteur en scène, le film capable de plaire et d'attirer ? » et c'est ainsi qu'on arrive peu à peu à abdiquer sa fonction.

On a beaucoup reproché à la Cinémathèque Française, mais il est une chose qui ne nous a jamais été reprochée, et qui est tout à l'honneur de l'esprit public ; c'est de n'avoir jamais renoncé à projeter des films de qualité, même s'ils n'intéressent que quelques-uns.



La Vengeance de Jakob Vindas de Maurice Stiller, enlevé à l'Institut de Coopération Intellectuelle, au moment de la chute de Paris, en 1940, n'a jamais pu être retrouvé.



Le Rail de Lupu Pick existait à Paris, chez un collectionneur : s'il l'avait confié à la Cinémathèque, le film n'aurait pas disparu.

Et pourtant, quels problèmes et quel cercle vicieux auquel nous sommes voués, quand un contretype coûte 600.000 anciens francs.

Si bien qu'on en arrive à ce paradoxe qu'une cinémathèque est d'autant plus pauvre qu'elle est riche en films.

Si bien qu'avec ses milliers de négatifs d'avant 14, la Cinémathèque Française a moins de possibilités que la cinémathèque d'un pays sans production.

Que dois-je faire ? Tirer, sauver nos primitifs, ou tirer des copies de films non encore entrés dans nos collections ? Dois-je renoncer à exhumer Antoine, Feuillade, Perret pour acquérir la copie d'un film récent de qualité, tel est mon dilemme avec un budget apparemment considérable, mais qui n'est après tout que la moitié de celui dont dispose mon collègue britannique, ou une simple part du budget de la Cinémathèque Soviétique.

— *Comment se pose le problème de la conservation du film en couleurs ?*

— Sauf pour les films coloriés au pochoir ou en Technicolor, il est catastrophique, bien qu'en principe, la conservation soit possible. Il faudrait pouvoir conserver des copies neuves, or aucune cinémathèque ne peut s'offrir ce luxe, tout au moins dans nos pays ; nous tournons toujours autour de ce problème, des moyens et de l'argent.

— *Et le problème de la diffusion ?*

— Il est le plus difficile, surtout qu'il paraît être le plus facile.

La diffusion de la culture cinématographique est un art, et ne doit pas être un métier.

Un art d'autant plus difficile à exercer que le mot prête à équivoque : n'importe qui

pouvant diffuser n'importe quoi, même le pire et à n'importe quelle fin. Il ne suffit pas de gagner la confiance, il faut encore la mériter.

C'est un outil à double tranchant : selon qu'on l'exerce en comptable, ou selon qu'on l'exerce à des fins désintéressées.

A mes yeux, toute cinémathèque qui se sert de la culture cinématographique, au lieu de se mettre à son service, court à sa perte.

Diffuser, c'est servir.

Servir la culture cinématographique. Servir le cinéma...

Non, je suis moins pessimiste que vous lorsque vous dites : « On voit dans le commerce de moins en moins de reprises. »

Il y a dix ans, vous voyiez les films des années 40, sans doute, mais combien de films des années 30 pouviez-vous voir ? En définitive, aujourd'hui, vous pouvez en voir davantage, même si les reprises sont limitées. Seulement à Paris, vous avez été gâtés sur le plan de la Cinémathèque. Il vous paraît tout normal de voir et de revoir à volonté *Nosferatu* et *La Symphonie nuptiale,* tout normal d'avoir le choix entre trois films par jour rue d'Ulm et vous n'avez même plus notion que ce qui se passe rue d'Ulm est encore actuellement unique au monde, malgré le magnifique effort du National Film Theatre du British Film Institute à Londres.

Vous ne vous rendez pas compte que les gens rêvent d'être à Paris et vous envient, que le rythme de projection des anciens films dans la plupart des pays est encore aujourd'hui de l'ordre d'un film par semaine.

C'est justement dans la mesure où nous avons réussi à faire quelque chose que vous nous demandez de faire plus encore.

Mais vous avez raison d'exiger plus, et c'est grâce à vous que nous échappons à la routine. Vous avez heureusement une curiosité intellectuelle que n'ont pas la plupart des conservateurs d'archives.

Par exemple, à New York, à l'occasion d'un hommage au cinéma français, j'avais cherché à surprendre et à montrer des aspects inconnus du cinéma français. C'est ainsi que se comportent dans tous les musées du monde ceux qui organisent des expositions qui permettent de découvrir telle et telle œuvre se trouvant normalement hors de portée.

Le souci de succès fit écarter ces films français que vous connaissez pour les avoir découverts, comme nous.

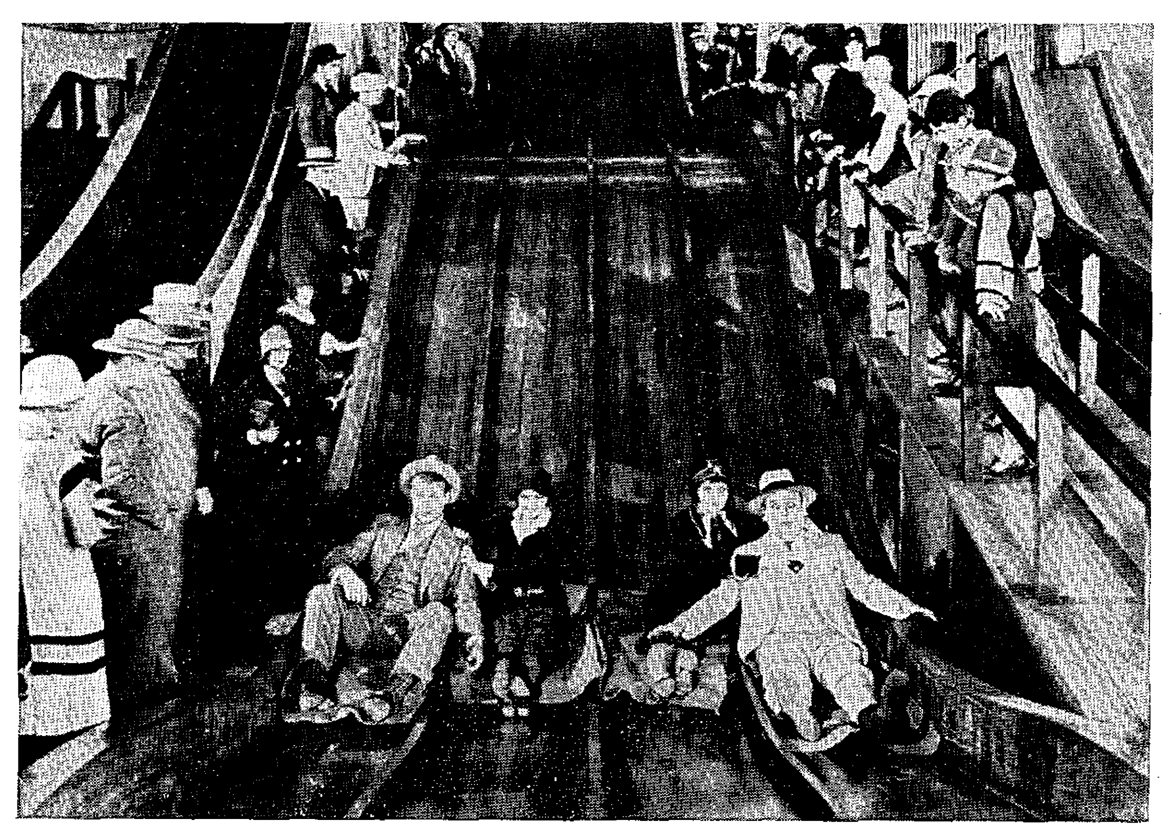
Une seule chose intéressait mon collègue, la certitude d'avoir du public et par conséquent la projection des films archi-connus et de préférence parlants.

La curiosité, nous le savons, est le fait de peu de personnes. Vous savez combien nous sommes, rue d'Ulm, quand on passe pour la première fois une œuvre inconnue ; mais si nous sommes des organismes culturels, c'est bien pour cela et il est inimaginable de penser qu'un musée se refuse d'exposer une œuvre de grande qualité, sous le prétexte qu'elle ne fait pas recette.

Nous ne sommes pas des salles de spectacle. Nous avons un rôle d'information et d'exploration. Nous devons avoir le courage de montrer des œuvres, afin que vous puissiez les juger.

— Prenons ce public très limité des quarante curieux dont vous parlez. Comment lui permettre d'avoir un panorama à peu près complet du cinéma, alors que le nombre des films augmente constamment ?

— Une seule possibilité : faire des tranches d'histoire comme nous l'avons tenté déjà plusieurs fois, grouper quatre-vingt-dix films sur une période donnée la plus courte possible ; mais c'est un tel travail que la Cinémathèque Française finit par devenir une machine à projections, au risque de ne plus avoir le temps, avec nos moyens actuels, de penser à la collection. C'est pourquoi cet effort n'est possible que par à-coups.



La Foule de King Vidor (1928). Il fallut attendre la fondation de Eastman House pour que ce chef-d'œuvre soit sauvé *in extremis.*

Mais soyons optimistes.

Indépendamment de la collection, pour moi, une cinémathèque c'est un musée avec une salle de projection; dans ce musée, il faut pouvoir initier les masses et pouvoir également donner satisfaction aux cent personnes qui s'intéressent passionnément au patrimoine cinématographique.

C'est aussi une bibliothèque où il faudra pouvoir un jour mettre à la disposition des chercheurs une copie 16 mm de tous les films pour vision.

C'est aussi un foyer, un centre de rayonnement partout présent sous forme de manifestations temporaires, partout où il est possible de contribuer à l'expansion de la culture cinématographique.

Mais tout cela, c'est l'idéal.

Pour cela, il faudra des crédits d'autant plus importants qu'en aucun cas ils ne doivent être acquis au détriment des tâches primordiales de la collection et des travaux de conservation.

— *Quelles sont les conditions idéales de conservation des films ?*

— Très franchement, il y a beaucoup de théories, tout un code de principes; mais comme, en pratique, la conservation des films n'a jamais fait l'objet d'une étude suivie, je me demande si l'on a vraiment résolu le problème.

Il y a des films conservés dans des conditions idéales, dans des blockhaus idéaux, dont *j'ai dû constater, en les recevant en communication, qu'ils étaient entrés en* décomposition, alors que les cas de décomposition sont ailleurs rarissimes dans des conditions d'entrepôt non idéales.

Je ne crois pas non plus au caractère irréversible de la décomposition. J'ai eu la preuve matérielle du contraire.

On n'a jamais voulu s'en préoccuper, parce qu'en définitive la restauration des films coûte une fortune, et que la décomposition du film n'intervient que lorsqu'il n'a plus la même valeur qu'il a au début de son exploitation.

J'imagine ce que les ateliers de restauration des grands musées doivent coûter.

Je ne connais pas de cinémathèque en Occident à laquelle on ait donné vraiment les crédits nécessaires à la conservation des œuvres, et pourtant c'est en France que le problème *a attiré — depuis que nous sommes rattachés aux Affaires Culturelles* — toute l'attention qu'il méritait. C'est pourquoi l'on peut espérer que c'est encore chez nous que sera réussie cette œuvre de sauvegarde.

Ceci est dû au fait qu'un Matisse, un Picasso, un Léger, sont nôtres et n'ont jamais caché leur amour du Cinéma. Pour eux, Chaplin et Keaton, Eisenstein et Griffith, Flaherty sont des égaux.

Aux U.S.A., on ne sacrifiera jamais l'achat d'un Matisse ou d'un Monet à la sauvegarde d'une centaine de films américains.

Cela dit, les Etats-Unis sont le pays où on a le plus respecté les stocks, où l'on a le moins détruit.

Mais on a pensé à tout sauf aux accidents et à un climat hostile à la conservation des films, et puis il y a les magasiniers et les concierges que cela embête d'aller chercher les films. C'est ainsi que beaucoup de films ont disparu par la grâce des concierges des blockhaus qui répondent invariablement : « Il n'existe plus », alors qu'il est toujours dans sa case. C'est ainsi qu'avec un peu de persévérance et beaucoup d'obstination *A Girl in Every Port* a pu finalement resurgir du néant.

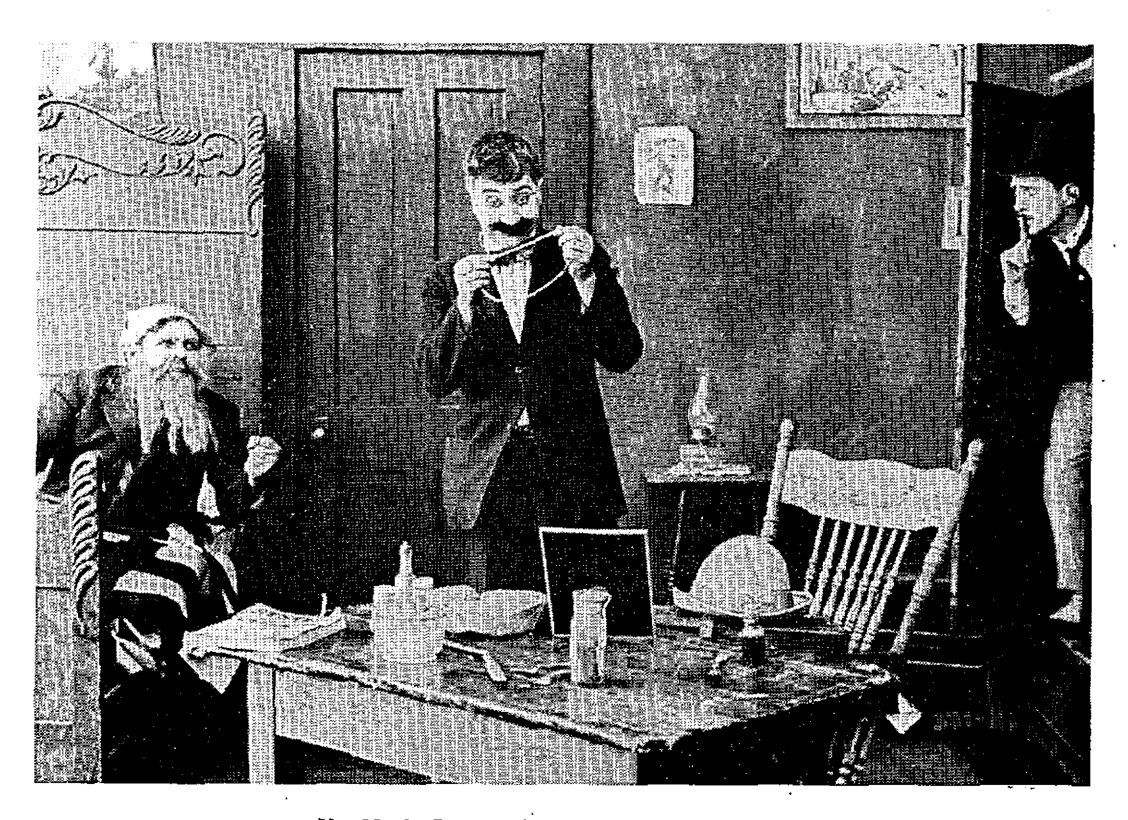
C'est ainsi qu'en définitive, l'achat des stocks des anciennes productions par des sociétés nouvelles en vue de la télévision a sauvé bien des films, et je n'ai de ce fait aucune crainte pour les films parlants américains.

D'ailleurs, c'est seulement en cas de crise, quand le cinéma est au bord de la faillite qu'on s'intéresse à la réédition des anciens films. En 1926, on regardait devant soi, le nouveau était trop passionnant. On avait l'impression de marcher à pas de géants.

La crise actuelle, je ne crois pas qu'elle soit due à la télévision. C'est une question de génération. Il y a un vieillissement de la production, et d'ailleurs de toute la profession, par rapport à de nouvelles couches de spectateurs, qu'on ne réussit pas à gagner, parce que leur mentalité, leur état d'esprit, leurs sentiments sont tout autres. 1914-1919, mais là, c'était évident à cause de la guerre. Une coupure, un décalage qui aidait à rendre sensible cette mutation dont il est très difficile aujourd'hui d'avoir notion, ce qui explique ce sentiment d'insécurité, cet inconnu qui pèse sur tout le cinéma. Le cinéma change de peau. Je ne crois pas à l'échec des nouvelles vagues. C'est un échec trompeur et, si le cinéma connaît une crise, c'est qu'on continue à offrir au public une marchandise qui n'a plus de sens pour lui, un public si différent de ce qu'il fut qu'on ne sait plus comment le prendre. On fait des films pour pays sous-développés et on se demande pourquoi les pays développés n'aiment pas cela.

L'art muet a été ruiné en France par l'arrivée, en 1930, d'un public qui détestait jusqu'alors le cinéma. Il a fallu quatre ans pour que l'art cinématographique l'emporte.

Or c'est justement ce public qui est en train de déserter les salles, et l'on continue à produire des films en fonction de ce public qui est en train de disparaître. Il faut aller



Un Mack Sennett inconnu : *A Safe Danger.*

chercher le public qui aime le cinéma. Il faut créer pour lui, il faut faire retour aux jeunes, il faut que le cinéma redevienne un art populaire.

Moi, ce qui m'intéresse, c'est qu'on fasse de nouveaux films. C'est que le cinéma avance. Pour moi, la diffusion de la culture par les cinémathèques consiste à créer le futur, car une cinémathèque est le musée d'un art vivant, un musée qui n'est pas seulement celui du passé, mais de l'avenir. Pour moi, la victoire de la Cinémathèque c'est d'avoir rendu possible *Les Quatre Cents Coups, Le Beau Serge, Paris nous appartient, Le Signe du Lion, A bout de souffle,* comme *Le Rideau cramoisi, Paris* 1900, d'avoir aidé Resnais et Rouch, d'avoir contribué jadis à Milan et à Rome, en 1938 et 1939, à la genèse, aux sources du néo-réalisme.

Votre erreur, à vous de la nouvelle vague, a été d'abandonner les journaux; il fallait produire et rester journaliste.

— *C'est délicat de continuer à parler des autres, tout en travaillant dans le cinéma.*

— Quels scrupules ! Delluc, L'Herbier, Epstein ne les ont jamais eus. S'ils les avaient eus, ils seraient morts. Et les surréalistes, s'ils n'avaient pas chanté leurs louanges mutuelles dans leurs propres revues, s'ils n'avaient pas fait tout ce tam-tam autour d'eux-mêmes, croyez-vous qu'ils auraient pu être ? Et si Dada n'avait pas fait ses manifestes et tous ses machins, croyez-vous qu'il aurait pu porter ?

Si je vous dis cela, c'est que l'avenir du cinéma compte plus que son passé et que le problème de la préparation à la culture cinématographique se posera, mais de tout autre manière, dès que l'on enseignera dans les écoles les classiques du cinéma, car au jour où l'enfant revivra classe par classe la naissance du cinéma de Lumière à Kurosawa, où il aura appris à voir, où il aura passé par cette formation qui mena un public de foire de Zecca à Bunuel, ce jour-là, les cinémathèques devront encore aller de l'avant.

Votre drame, à la nouvelle vague, c'est de n'avoir pas su vous définir, d'avoir perdu Bazin, d'avoir perdu en Truffaut « votre critique ». Il fallait avoir le courage de dire : « Non, vous ne faites pas partie de notre groupe. » Après tout, entre 1915 et 1922, l'avant-garde française se réduisait à trois ou quatre réalisateurs et personne ne riait quand M. Abel Gance, ou G. Dulac, ou L. Delluc, disait : « L'avant-garde, c'est moi. »

Il fallait empêcher les journalistes de mélanger les genres et les gens, ne pas avoir peur de jouer au « clan ».

— *Ce n'est pas si facile à définir.*

— Le croyez-vous ? Croyez-vous qu'il soit si difficile de trouver le dénominateur commun aux films d'un certain groupe, alors qu'il est si évident que c'est un retour aux sources, à l'inspiration directe, à la suprématie de l'œil ?

— *Nous avons constaté que vous aimez beaucoup le cinéma américain. Pourtant il y a des bruits qui courent. On dit par exemple : « Langlois n'aime pas le western. »*

— Pure bêtise ! une calomnie de plus pour créer un malentendu de plus, et empêcher que des films soient sauvés.

Que voulez-vous que je montre ?

Les grands westerns ? les vrais ?

Personne ne les a !

Je ne peux montrer que ce que j'ai.

Qui possède *Le Désastre* et *Pour sauver sa race, La Conquête de l'or* et *L'Auberge du signe du loup, Carmen du Klondyke, Au pays des loups, L'Idole du Grand Nord,* ou *La Piste de 98, The Big Trail, L'Aigle Blanc, Jessie James ?*

Nous en revenons au drame américain et à la litanie des films perdus. Et encore, s'ils étaient vraiment perdus ! Je connais une cinémathèque qui détient quinze négatifs de William Hart et n'a jamais tenté ni permis d'en tirer copie.

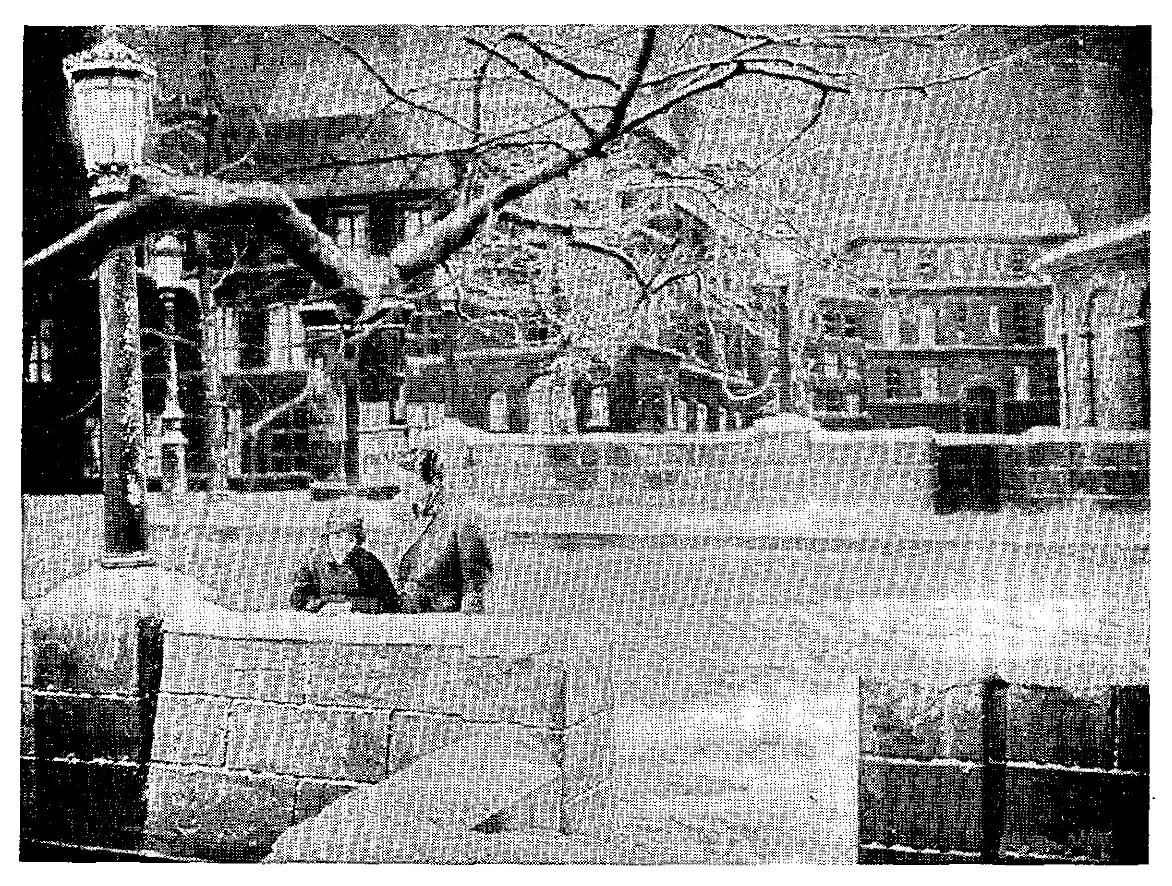
Il y a eu cet article dans « Arts » où l'on disait que j'avais refusé de sauver un western de Fritz Lang, comme si l'on pouvait mépriser un film de Fritz Lang !

J'avais le choix entre deux attitudes, ou répondre, ou me servir de cet article à des fins plus utiles, et le film est chez nous.

En effet, un grand film est celui où l'on sent de l'air entre les personnages et le décor. Cela, on le sent dans *Blonde Vénus* et tant pis pour les messieurs qui adorent les sujets On le sent dans ce cinéma où tout s'exprime par un geste, un regard, où le moindre acteur est vivant, où tout est chair et relief. Ces qualités, on les trouve dans le western, dans Hawks, dans Vidor, qui en 1938 étaient les deux plus grands.

Il y a des modes. En 1946, on ne jurait que par Welles. Personne ne parlait de Hawks et de Walsh, sauf dans les couloirs des bureaux de la Cinémathèque qui n'avait pas attendu la mode pour savoir ce que valent Walsh et Hawks. Ce qui fait que, lorsqu'on se lamente aujourd'hui que la Cinémathèque Française n'ait pas encore rendu hommage à Hawks, c'est en définitive le triomphe de ses idées mêmes et de son action.

Ce que je voudrais pouvoir faire, c'est vous montrer tous les films dont personne ne parle et qui sont merveilleux.



Les Quatre Diables de F. W. Murnau (1928) :
il y a peu de chances pour que nous le voyions jamais.

— *Quels sont les critères qui guident votre choix ?*

— Je n'obéis à aucun critère. J'ai à la fois le respect de l'opinion publique et l'irrespect du conventionnel.

Je pense que, quand un film ne peut pas être montré quelque part, il faut bien qu'il le soit à la Cinémathèque Française, mais il ne me viendrait jamais à l'idée d'exclure un film de mon programme en fonction de mon propre goût. Je n'ai, par contre, aucune fausse honte à montrer un film qui me plaît.

Je ne regrette qu'une chose, c'est de n'avoir pas toujours les moyens de tirer tous les films qu'il faudrait pouvoir programmer.

Il y a quelques années, Jean Renoir avait exposé tout cela bien mieux que moi, et je regrette pour la Cinémathèque Française et pour toutes les idioties que l'on colporte sur elle que sa causerie n'ait pas été sténotypée. Mais il paraîtrait que, depuis quelques mois, pour la centième fois depuis qu'il fait des films, Jean Renoir ne serait plus à la mode, ce qui lui permettra d'être encore l'homme du cinéma de demain.

Mais que voulez-vous, on peut tout lui pardonner, sauf sa jeunesse, la vérité, l'aisance, l'indépendance d'esprit.

(Copyright by HENRI LANGLOIS and CAHIERS DU CINEMA, 1962.)

FESTIVALS

*

BERLIN

par Luc Moullet

Au contraire de tous les autres, Berlin est un festival sans pittoresque ni superflu. Aux cadres trop divertissants des villes d'eaux, et de mer, il oppose celui de la rue principale d'une métropole neuve et fiévreuse, dénuée de tout intérêt artistique et sans la moindre ouverture de l'horizon. N'allons pas reprocher à Berlin sa laideur, car les belles villes sont faites pour les imbéciles, lesquels s'ennuient lorsqu'ils sont livrés à eux-mêmes, sans le secours de curiosités extérieures à contempler. Situer un festival dans un cadre sans attrait était en somme rendre un hommage souvent trop optimiste à l'intelligence des festivaliers. Pas moyen de s'occuper d'autre chose que de *cinéma*, d'aller se balader sur l'Estérel ou le Monte Grappa, comme nous le faisions à Cannes ou à Venise pendant le film hindou. Petit inconvénient : si la compétition manque d'intérêt et si tous les films des salles commerciales sont doublés — c'est le cas ici — le critique, qui n'a rien à se mettre sous la dent, peut être sévère.

Ici, pas de Palais pour le Festival, qui se déroule entre des salles commerciales et un minuscule petit hôtel de luxe, où tout se passe en famille, le directeur du festival menant les débats des conférences de presse et réglant en personne les petits problèmes matériels de ses invités. Voilà qui nous change du protocole cannois ; il règne ici une ambiance de désordre infiniment sympathique. Autre supériorité sur Cannes : on a aboli ici l'obligation de la tenue de soirée, d'autant plus ridicule que, sitôt assis dans le Palais de la Croisette, l'on pouvait ôter nœud papillon et chaussures.

Le seul désavantage de Berlin est la langue locale, l'allemand, que je n'ai pas apprise, le cinéma parlant allemand se limitant à une demi-douzaine de films sur trente-cinq ans, qui, de plus, sont sortis en France en V.F. Il faut donc recourir à un procédé barbare, celui des écouteurs à traduction simultanée, dont on doit élargir les branches assez délicatement pour ne point les casser, si l'on ne veut pas avoir les lobes centraux des oreilles douloureusement comprimés, car le matériel est généralement tout neuf. Le principe est d'ajuster une seule branche à un seul tympan, ou à un seul lobe central — le choix est difficile et dépend de votre résistance nerveuse — afin d'écouter la version originale de l'autre oreille, tout en laissant pencher l'appareil vers la gauche, cela va de soi, pour avoir une audition plus nette. Pas d'hésitation cette fois pour choisir l'oreille de service : on alterne à chaque changement de bobine, ce qui évite l'inflammation et les boutons toujours douloureux. L'ennui est que, tout en écoutant la version originale et la version française, on ne peut s'empêcher de lire les sous-titres... allemands, ce qui provoque certains troubles du sympathique au sortir de la salle.

Le but avoué du Festival de Berlin est de servir le cinéma, mais sa raison d'être essentielle est d'attirer l'attention universelle sur les difficultés de cet îlot que constitue Berlin-



Mitasareta Seikatsu (*Une vie bien remplie*) de Susumu Hani.

Ouest au sein du monde soviétique. Réceptions et discours de M. le Maire, visites organisées dans la ville, fort judicieusement commentées, c'est là un mode de guerre froide trop infantile pour qu'on s'en choque. Il est cependant dommage qu'en ce pays où le parti communiste est pourtant autorisé, l'on ne présente aucun film des démocraties populaires, à moins que, comme le Wajda, il soit sous pavillon capitaliste. Karlovy-Vary, avec qui Berlin chevauche volontairement, n'établit aucune discrimination. San Sebastian lui-même prime la Pologne et la Tchécoslovaquie !

Il y a pis : on choisit des films anti-rouges comme *Out of the Tiger's Mouth*, dont le titre est éloquent, et qui se situe à Hong-Kong, le Berlin asiatique. Nous eûmes droit, *en compétition*, à *Mme Kennedy chez le Pandit* et à un très partial *Test for the West : Berlin*, qui fut primé. Le dernier Jean Herman fut remplacé in extremis et en compétition par *Une Française à Berlin*, sournoise petite bande publicitaire dialoguée par Charles Ford qui n'avait pas été choisie par notre comité de sélection et qui mettait en vedette l'hôtel du Festival. A Cannes, si l'on avait remplacé un des films sélectionnés par un hommage à de Gaulle et au Carlton, cela aurait fait scandale.

Un autre trait permet de classer Berlin parmi les festivals de second ordre. S'il y avait autant de bons films qu'à Cannes, les mauvais films, ouvrages commerciaux ratés, abondaient, alors qu'à Cannes, ce sont les films moyens, ouvrages ambitieux ratés, qui prédominent. Les thèmes sont variables, religion (Mexique, Argentine), gosses (Finlande, Grèce, Norvège, Italie, Corée, dont le gamin fut même primé), gangsters (Espagne), guerre (de Corée), esthétisme (Grèce), vaudeville (Egypte), problèmes sociaux (Inde), mais la nullité est égale.

Néanmoins, cette nullité est parfois plaisante lorsqu'elle atteint le point extrême, c'est-à-dire le ridicule. Un film archinul est toujours plus intéressant qu'un film nul. L'impensable gros-

sièreté du jeu des acteurs de *Al Zouga Talattashar (Ma treizième femme,* Egypte, de Fatin Abdel Wahab, qui nous a pourtant habitués à mieux) n'est pas sans faire rire, mais malheureusement, elle s'améliore trop souvent jusqu'au niveau de la médiocrité.

Os Cafajestes (Les Hommes sans scrupules, Brésil, de Roy Guerra) serait anodin s'il n'y avait deux séquences peu communes : deux photographes spécialisés dans le sexy demandent à une fille de se laisser photographier à poil dans l'océan. Elle y va, mais aussitôt ils emportent les vêtements et roulent en voiture à vitesse modérée, pour qu'elle puisse essayer de les rejoindre. Ils accélèrent lorsqu'elle va réussir, et ralentissent lorsqu'elle ralentit, ce qui leur permet de ne pas changer le point. Epuisée, elle s'arrête, et l'auto tourne autour d'elle, humiliée et effrayée, en cercles de plus en plus resserrés, ce qui donnera d'étonnants clichés. La scène est d'ailleurs ambiguë. et il est fort possible que la fille ait été dès le début consciente du procédé, et qu'elle ait, avec un masochisme rétribué, consenti à mettre en scène elle-même ses propres sentiments et réactions, tout comme l'actrice qui l'incarne. Deuxième séquence : l'un des héros quitte son auto, où nous restons et écoutons pendant cinq minutes les informations, seulement interrompues par le mot fin. Je suppose que cela tend à montrer l'indifférence du monde extérieur à l'égard de l'homme : Antonioni est encore passé par là.

Duellen (Le Duel, Danemark, Knud Leif Thomsen) est plus égal. Il tient les promesses d'un sujet à l'aberration presque mac-mahonienne. Tout en lui prenant du sang, un jeune externe d'hôpital fait la cour à une secrétaire de production de films. Il l'appelle chez elle à trois heures du matin ; ils passent la nuit... au zoo, deviennent amants. Il lui rapporte au studio un exemplaire du script qu'elle avait oublié dans son lit, et entend le metteur en scène proclamer à la cantonade que l'être humain est un singe. Profondément vexé, il le provoque en duel. Mais le metteur, qui est aussi son propre monteur et sa propre colleuse, comme chez nous, projette devant notre dément quelques plans de singe, avec fond sonore de rires. Revexé, notre externe se suicide. Je puis vous assurer que je n'invente rien.

Après ces deux exemples de cinéma midi-minuit, le film belge, *Il y a un train toutes les heures* d'André Cavens, justifiait le voyage berlinois. Il faut dire que le cinéma belge est un cinéma irremplaçable, le seul dont on puisse affirmer la nationalité au bout de quelques plans sans risque de se tromper. Au premier contact, il rend le spectateur furieux, lui donne l'irrésistible impulsion de quitter son fauteuil. Mais s'il reste, il sera récompensé de sa patience, et, une fois passé le temps de l'ébahissement, il appréciera un genre de ridicule tout à fait inédit. Si les « originalités » du *Cercle Romain* étaient sans surprise, il y a ici des sortes très diverses de ridicule, qui vont crescendo. Il y a un train toutes les heures d'Ostende, où elle se repose et rencontre un homme qui deviendra son amant, à Bruxelles, où elle a un mari. Lequel des deux ? Elle hésite, change d'idée vingt fois, le plus souvent sur le quai de la gare : « Pourquoi ne pas prendre le prochain train ? Cela fera une heure de plus ! » Et chaque fois, crise d'hilarité chez le spectateur, accentuée par une incroyable direction des acteurs, aux têtes de croque-morts : jamais je n'ai entendu dialogues aussi faux, ni vu gestes d'amoureux d'un mécanisme aussi ridicule.

On accorda l'Ours d'Argent du meilleur documentaire de long métrage — il était le seul — à *Galapagos* (Allemagne, Heinz Sielmann), honnête mais très ennuyeux, malgré une masse considérable de documents intéressants sur ces fameuses îles. *La Femme rousse (Die Rote,* Allemagne), film en noir et blanc (!) est un ouvrage prétentieux, poétique, inutile et marienbadien. On se demande jusqu'où tombera Kautner, qui baisse régulièrement de film en film. En définitive, le seul film allemand était le sketch de Marcel Ophuls que présentait la France. Autres bizarreries : un *Huis-Clos* académique fait par un Américain, avec Viveca Lindfors et Rita Gam, primées, était présenté par l'Argentine, qui nous offrit un douloureux *Aconcagua*, prototype d'un genre inconnu, le pompiérisme andin. L'Amérique, elle, était pratiquement absente : juste un film de propagande et une petite comédie qui assurait la venue de Stewart, couronné pour la peine.

Sasomi en Spegel (Comme dans un miroir, Ingmar Bergman, Suède) oppose quatre personnages dans le huis clos d'une maison du bord de mer. Propos vagues sur Dieu et l'humanité, d'un niveau primaire assez provocant, photo atrocement terne, c'est du Wyler fatigué. L'accumulation des effets est indispensable à la réussite de Bergman ; or ici, malheureusement, il reste très honnête et très simple.

Les courts métrages récompensés : *Le Peintre Karel Appel* (Hollande), ours d'or ; *Les Ancêtres* (Nigéria), *Venise* (Autriche), *Grand Magal à Touba* (Sénégal), *Test for the West : Berlin* (Allemagne), *Nahanni* (Canada) étaient tous médiocres à l'exception du dernier cité qui révèle avec simplicité la beauté d'une contrée solitaire et le cas pathétique d'un de ses explorateurs. Déception avec *Les Grandes Pelouses* (Marcel Moussy, France), où nous ne retrouvons pas le talent de l'auteur de *Saint-Tropez Blues*. Le seul homme de



Salvatore Giuliano de Francesco Rosi.

valeur venu de la TV française semble s'être contenté d'exécuter une commande. Quatre ouvrages intéressants : *Allstromzug* (Herbert Meyer, Suisse) montre en couleurs la richesse et la beauté de l'univers ferroviaire moderne. *Couro do Gato* (Brésil) suit un petit garçon qui vole les chats et les revend aux fourreurs ; le film se réduit au récit d'une poursuite mouvementée qui est aussi attachante que celle d'un bon policier. *Ein Münchner im Himmel* (Allemagne), variante de *Liliom*, avec Dieu, les anges et les autres, m'a paru d'une lourdeur très germanique, mais je n'ai pu saisir le sel du texte, tellement le public riait fort. Ce fut d'ailleurs le seul court métrage applaudi avec *Zoo* (Bert Haanstra, Hollande, Prix de la Critique), où les humains, en contrechamp de montage, reprennent les gestes des animaux et vice versa. Après *Pan*, primé à Cannes, la Hollande confirma ainsi sa prédisposition pour la démagogie à apparence poétique. Comme ce sont les seuls courts métrages de festivals dont les ambitions sont couronnées de succès, on ne peut que reconnaître leur supériorité. Après tout, ce n'est pas un vol si les commerçants augmentent leurs affaires en feignant d'être poètes.

JAPON

Susumu Hani, qu'ici même l'on a malencontreusement rebaptisé Spusumu Henri à l'occasion de son premier film *Mauvais gars*, présenté à Cannes, confirme avec *Mitasareta Seikatsu (Une vie bien remplie)* qui, curieusement, apparaît beaucoup plus truffaldien que le sketch nippon de *L'Amour a vingt ans*. C'est la chronique de la vie d'une Japonaise qui quitte son mari, essaie de gagner sa vie seule et sans aide extérieure, et qui, au contact de la réalité, est progressivement conquise par le combat quotidien que mènent les hommes de gauche contre le pacte de sécurité avec Washington. Elle épousera d'ailleurs un des leaders du mouvement. Il y a dans ce film en Scope un sens étonnant du

cadrage, qui révèle sans emphase le tourbillon, la confusion et la beauté du monde moderne aussi bien qu'un Nicholas Ray. Le sujet se prêtait moins que celui de *Mauvais gars* à l'accumulation de détails réalistes particuliers, mais c'est quand même l'un des rares films nippons qui montre les divers cadres et aspects de la vie quotidienne locale sans nous ennuyer. De plus, Hani réussit à décrire l'évolution de l'héroïne avec une grande subtilité, sans presque avoir recours à la progression dramatique ou à l'explication psychologique. Tout est expliqué par le milieu où le personnage évolue, sans aucune aide arbitraire du scénariste.

Le seul mérite de *Kohayagawake No Aki* (*La Fin de l'été*, Yasujiro Ozu) est d'avoir montré la vie moderne en couleurs. Sans doute le réalisateur d'*Une histoire de Tokyo*, que Londres considère comme l'un des meilleurs films de tous les temps, se montre très économe de ses moyens, comme Ford, comme Renoir. Mais ici cela devient de l'avarice, sinon de la pauvreté. Inintéressant par son sujet, ennuyeux par son traitement, c'est là un film japonais standard qu'on ne peut distinguer d'un quelconque Yamamoto ou Kinoshita. On pense au pire Mizoguchi, celui des premières *Sœurs de Gion*. Devant un tel vide, ou l'on sort, ou l'on dort.

ITALIE

Spécialiste de l'adaptation, Alberto Lattuada y est cependant moins heureux que dans le sujet original (*L'Imprévu*, *I dolci inganni*), surtout s'il s'agit de la littérature russe. Après Gogol (*Il cappoto*), Pouchkine (*La tempesta*), voici Tchékov et *La steppa*, dont la difficile traversée fera un homme d'un gosse. C'est grossier, théorique, ennuyeux et même crapuleux : on ne voit que quelques instants Marina Vlady et Cristina Gajoni — qui enlève brillamment la seule bonne scène du film — alors qu'elles figurent en tête d'affiche.

La bellezza d'Ippolita (*La Belle Ippolita*, Giancarlo Zagni) est le meilleur Lollobrigida depuis *La Provinciale*. Bien qu'italien, c'est un ouvrage d'une complète amoralité : il croit qu'elle le trompe; il se venge en la trompant. Elle lui dit : moi, je ne t'ai pas encore trompé, tu mènes donc par un à zéro; je vais me venger. Paralysé par cette menace, il fait tout ce qu'il peut pour qu'elle égalise sans tarder. Une verve assez grasse et totalement débridée nous change agréablement des sucreries type *Pain, amour*, etc., et nous fait bien augurer de la carrière du débutant Zagni.

On a déjà dit (n° 131, p. 12) tout ce qu'il y avait à dire de l'excellent *Salvatore Giuliano* (Prix de la Mise en Scène), de Francesco (*Le Défi*) Rosi, qu'il ne faut pas confondre ni avec Risi (*L'Amour à la ville*), ni avec Franco Rossi (*Odyssée nue*). Ajoutons seulement que l'œuvre s'inscrit dans plusieurs courants contemporains :

1° Comme *I nuovi angeli* et le meilleur cinéma italien d'aujourd'hui, elle vise à donner l'illusion de la réalité brute par le maximum de reconstitution, s'opposant ainsi à la conception première du néo-réalisme. C'est un montage d'actualités sans actualités. Qu'importe *le procédé, si le résultat est révélateur*.

2° Comme le nouveau cinéma français, elle aborde avec objectivité toutes les facettes d'un sujet complexe. Elle filme une idée — celle que l'on peut se faire de Giuliano — et non pas un fait, puisque nul ne sait vraiment ce qui s'est passé.

3° Comme tous les films intéressants présentés à Berlin, et comme le cinéma d'aujourd'hui en général, elle reste très simple par sa forme. Maintenant, le cinéma est un moyen d'expression, non une fin en soi. *On va au* plus court : les tons de la photo, le montage, le décor, le choix et la disposition des éléments à l'intérieur du plan n'ont plus guère d'importance et ne prétendent jamais reconstituer la vision du monde de l'auteur. Le sujet *est dévoilé de façon explicite. En* 1962, cette forme de cinéma remplace de plus en plus le cinéma de papa, que nous admirions, il n'y a guère, chez les jeunes cinéastes américains post ou para-expressionnistes, de Minnelli à Ray, et qui a fait naufrage.

GRANDE-BRETAGNE

C'est justice si *A Kind of Loving* (*Un amour comme un autre*, John Schlesinger) a remporté l'Ours d'Or, que Renoir *méritait peut-être également*, mais dont il n'avait nul besoin. Schlesinger est connu pour deux courts métrages, *Terminus* et *Only Two Can Play*, qui ont assez mauvaise réputation. Il y aussi de fort mauvaises choses dans son premier long *métrage, idées faciles, scolaires* ou gratuites, telles que les flashes des photos de la cérémonie nuptiale qui arrêtent la continuité de l'image pour les besoins du générique. De plus, cette histoire de belle-mère acariâtre qui menace l'unité du jeune couple n'est pas sans rappeler, tout comme la *Teresa*, de Zinnemann, MM. Tennessee Williams, Arthur Miller William Inge. Ajoutez à cela que le couple travaille en usine, et que nous avons là, sinon un remake, tout au moins une variante de *Samedi soir, dimanche matin*, qui, pas plus que l'original, ne parvient à fondre ensemble l'élément psychologique et l'élément social. Mais la sympathie du réalisateur pour



June Ritchie et Alan Bates dans *A Kind of Loving* (*Un amour comme un autre*) de John Schlesinger.

ses deux héros et l'excellence des interprètes, Alan Bates et June Ritchie, qui eut la louable audace de venir sur l'estrade en pantalons, font oublier tous ces défauts de principe. Enfin, voilà un couple anglais qui donne l'impression de vivre, après tant de marionnettes animées pendant tant d'années, et l'on comprend que la fraîcheur et la simplicité de ces jeunes choisis parmi la foule aient séduit le président du jury, King Vidor : le film supporte cette illustre comparaison. Des esprits grincheux ont fait la moue devant un spectacle qu'ils jugent d'un sordide écœurant : les épisodes les plus divers de la vie sexuelle y sont dévoilés, et, qui plus est, les personnages ont de vils problèmes matériels à résoudre. Hélas ! il n'est pas donné à tout le monde d'être débarrassé de ces basses contingences... Soyons reconnaissants au cinéma d'aborder néanmoins les problèmes de la multitude et de ne point s'en tenir au pur esprit marienbadien.

Une explication à cette réussite : de même que Reisz est tchèque, Schlesinger est allemand, Richardson, lui, est 100 % anglais.

FRANCE

Quatre films : *Donnez-moi dix hommes désespérés*, de Pierre Zimmer, présenté par Israël, fait preuve de bons sentiments sur le canevas de la deuxième partie d'*Exodus*. De *L'Amour à vingt ans*, de Truffaut, il est question plus loin, dans ce numéro. *La Poupée*, de Jacques Baratier et Audiberti, est un riche et luxueux opéra moderne où se réunissent les tendances plastiques et philosophiques les plus neuves et les plus disparates. Peut-être l'univers d'Audiberti, avec ses paraboles et ses figures, s'exprime-t-il mieux sur une scène, comme en témoigne l'éclatante réussite de *Pom Pom Pom*. Mais ce genre d'entreprise est trop original pour que l'on puisse parler d'échec ou de réussite : les points de repère manquent. Vantons ce coup d'audace très Godard qui fait murmurer aux personnages un texte explosif

bourré d'effets. C'est le contraire de la méthode Audiard où chaque mot est souligné. Ici, tout est effacé, et c'est au spectateur de prêter l'oreille, de découvrir de multiples merveilles à leur passage furtif, qui rend spontanée la pensée la plus préméditée.

Je me permets d'ajouter quelques mots à ce qui a été dit, ici même, du dernier Renoir. *Le Caporal* appartient au cycle des œuvres de vieillesse où se trouvent réunis pêle-mêle *Le Tigre du Bengale, La Tempête, L'Intendant Sansho* et *Le Déjeuner sur l'herbe*. Ce sont des réflexions correctives à partir de l'œuvre déjà réalisée, plus humaine, plus vivante, et qui se trouve curieusement décantée. L'élément humain s'y retrouve identique, mais envisagé d'un point de vue plus distant, plus supérieur. Le regard semble supra-terrestre, et c'est ce qui rend difficiles à saisir ces œuvres où rien n'est fait pour séduire le spectateur. Il s'agit d'un aboutissement, dont, pour ma part, je préfère le moyen terme des œuvres de maturité, qui nous ménagent plus de surprises, d'émotions, de romantisme, même si l'artifice y est plus fréquemment sollicité.

Après tout, la perfection n'est pas du domaine de l'humain ; et, tout artiste, en dépassant le domaine qui lui a été fixé par la nature, déchoit donc quelque peu. Peut-être le malentendu Renoir vient-il de ce qu'il ait réalisé trop tôt son œuvre maîtresse, *La Règle du jeu*, à quarante-cinq ans seulement. Depuis *Swamp Water* jusqu'à ce *Caporal*, nous assistons à la simplification de plus en plus marquée du découpage, du style de jeu comme de récit. Après dix films de ce gabarit, il ne reste presque plus rien : chaque séquence du *Caporal* arrive, en une concision inouïe, à dire dix, vingt choses différentes et successives, à exprimer autant de sentiments. Seule la nature commerciale d'un sujet à péripéties, dont il a rendu toute la saveur naturelle, sans exploiter le moins du monde les ressources faciles qu'offraient les divers épisodes, a sauvé Renoir de l'échec financier et critique auquel, depuis *Swamp Water* et surtout depuis *Elena*, sa trop grande supériorité le voue par avance.

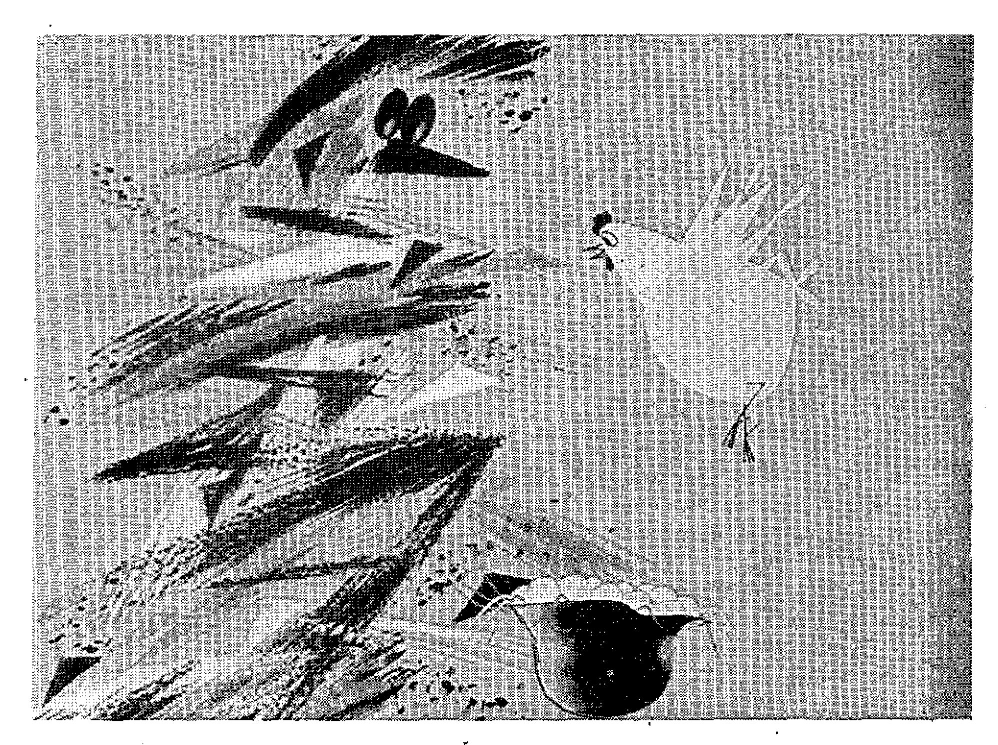
Luc MOULLET.

ANNECY

par André S. Labarthe

Je ne sais si la fin dernière de l'art est de mettre au jour ces témoins énigmatiques qu'on appelle du nom mystérieux de chefs-d'œuvre, mais il semble bien que ce qui nous touche dans l'œuvre d'art (nous, hommes du milieu du XX[e] siècle), c'est moins la science de l'artiste que l'évidence même par quoi l'œuvre existe et s'impose. Oiseaux de Braque, soleils de Miro, papiers découpés de Matisse, parafes de Degottex, ou exemplaire désinvolture de Renoir, de Hawks : l'art moderne serait-il plus soucieux de simplicité que de perfection ? Voilà en tout cas qui éclairerait le goût de notre temps pour toutes les formes d'art primitif (art des cavernes, arts sauvages, arts de la folie et de l'enfance), aussi bien que la frénésie qui a marqué ce demi-siècle dans la recherche de techniques nouvelles d'expression : papiers collés, automatismes divers, inventaires de tous ordres, jusqu'aux recettes spectaculaires de l'*action dripping*. C'est que l'œuvre d'art se veut première, pur surgissement du néant, prise de possession brutale, sans calculs, d'une conscience neuve.

J'ai parlé de techniques. La Renaissance aussi se montra fort préoccupée de techniques, *en art comme en science (l'une et l'autre* allant de pair) ; mais, tandis que pour l'artiste de la Renaissance la technique signifiait l'accroissement de son savoir-faire (pour le savant : l'augmentation de ses connaissances), l'obsession de l'artiste moderne est, au contraire, de dérouter l'habileté, d'oublier (du moins de faire oublier) son métier, bref de prendre l'art *au dépourvu* en multipliant les obstacles



Le Casque de fer de Josej Kabrt.

à sa préméditation. L'art moderne, semble-t-il, est à ce prix : à défaut d'innocence, sa capture exige des ruses de Sioux (on sait que le rat possède, lui aussi, l'art admirable de déjouer les pièges que lui tendent les hommes, lorsque ceux-ci ne prennent soin d'en renouveler perpétuellement la formule). Il est d'ailleurs assez remarquable qu'une bonne partie de cet art ait consacré la vitesse comme le plus sûr moyen de faire triompher la spontanéité créatrice et, à vrai dire, le but de toutes ces techniques n'est-il pas de prendre l'esprit de vitesse ? Quoi qu'il en soit, sachons reconnaître le visage de l'art de notre temps. C'est très précisément un art sans visage — comme si tout l'effort de nos artistes ne visait qu'à s'absenter de l'œuvre qu'ils font naître, qu'à fonder leurs créations dans un ordre objectif dont ils ne seraient que les médiums.

On devine la faveur dont devait jouir le cinéma dans un univers aussi préoccupé d'ingénuité — puisque d'une certaine façon le cinéma asssure à ses usagers une ingénuité de *principe* (1). Il est certain, en outre, que l'appétit de nos contemporains pour le document brut (« actualités », reportages) répond au besoin qui suit toujours les révolutions — en art comme en politique — de se retremper à la source dont elles ont jailli. Comment, dès lors, s'étonner si nos meilleurs cinéastes semblent n'avoir d'autre but que de reconduire un art *trop adulte* vers la fraîcheur de ses origines (2) ?

En brisant, dans les années 40, la ligne en « o » de l'esthétique disneyenne, les précurseurs de l'animation moderne ne faisaient pas autre chose que de revendiquer à leur tour ce droit de l'artiste à se placer au plus près du point d'où son œuvre lui sera dictée — rompant, selon une démarche classique, avec les canons d'un art voué à la conquête desséchante d'une inutile perfection. Ainsi les

---

(1) On trouve comme un écho de cette volonté de lier l'œuvre à quelque ordre objectif dans l'utilisation des « séries » chez les compositeurs dodécaphonistes.

(2) C'est une intuition de ce genre qui nous a permis de voir la caractéristique commune de notre nouvelle vague dans le souci de souder la fiction au documentaire, aussi bien au niveau de l'élaboration du scénario qu'à celui des techniques de « mise en scène ».

cubistes, dès 1910, commencèrent-ils par se débarrasser de la figure humaine. Toute œuvre d'art, en ce sens, est rupture, ce qui ne l'empêche pas d'être *également tradition, puisqu'en* définitive le seul critère est celui de la spontanéité, de la sincérité, c'est-à-dire de la fidélité intégrale à l'essence de l'art auquel elle appartient. C'est ce que j'entendais dire, en affirmant qu'*Une femme est une femme* c'était Lumière en 1961. C'est pareillement en ce sens que les six ou sept films de qualité présentés cette année à Annecy (et au premier chef *The Flying Man* qui obtint le Grand Prix) (3) renvoient aux origines mêmes de l'animation cinématographique. Le jury, d'ailleurs (constitué de huit spécialistes internationaux), a très heureusement su nous devancer dans cette voie, en proclamant l'un des palmarès les plus satisfaisants qu'ait jamais connu festival de *cinéma (4)*.

LES LENDEMAINS D'UNE REVOLUTION

Au lendemain de la guerre, la révolution de *l'U.P.A. retrouvait naturellement* les déterminations fondamentales qui ont guidé les arts modernes vers les régions abruptes que l'on sait. A la religion de la perfection, succédait le triomphe de l'inachevé (le *non finito* cher à Léonard), la revanche du spontané, le retour éclatant à toutes les formes du *donné*. Par un bouleversement comparable à celui qui transformait la fonction du montage dans le cinéma de prise de vues directe, l'animation faisait l'apprentissage de la discontinuité et aboutissait, après quelques tâtonnements, à une reconnaissance toute moderne du matériel. Désormais, il n'était plus question des intermédiaires que vénérait si fort Disney : l'image, ici comme ailleurs, avait renoncé à sa fonction *grammaticale*.

Evidemment, la reconquête de cette primordiale liberté se paie (en contrepartie de quelques authentiques chefs-d'œuvre) d'une multitude de films médiocres, pâles véhicules d'idées reçues, vite emportés, *d'ailleurs, par le courant* d'un art en perpétuelle métamorphose. La rapidité à laquelle se succèdent les styles, les écoles et les modes se solde par un vieillissement précoce des œuvres qui rend déjà caduc, par exemple, l'ouvrage récent de Benayoun.

C'est qu'il existe — Annecy nous l'a amplement prouvé cette année — une fausse simplicité qui rappelle assez bien l'espèce de grossière application avec laquelle certaines femmes du monde s'efforcent de pratiquer l'argot des salles de garde. On s'ébroue donc dans l'élémentaire (Pierru), on imite l'inachevé (Popesco-Gopo), on copie le primitif — mais à la manière dont les mauvais peintres concurrencent la nature : non dans son surgissement, mais dans ses résultats. A cet égard, la déconvenue la plus cruelle qu'il nous fut donné d'éprouver concerne l'animation yougoslave, tenue, il y a encore quelques mois, pour l'une des deux ou trois meilleures écoles du monde. La rétrospective, notamment, accusa l'incontestable *vieillissement d'un style dont la* sophistication (venue en droite ligne de l'UPA) est aujourd'hui à peu près insupportable. De tous ces films, signés Vukotic, Urbanic, Ranitovic, Kolar et autres, seules conservent leur fraîcheur certaines bandes de Mimica (celui de *L'Inspecteur rentre chez lui* et non celui de *Happy End)*, un essai audacieux de Zlatko Bourek *(L'Apprenti du forgeron)* et les déconcertants exercices de Vlado Kristl (formes emboîtées de *Don Quichotte*, matières denses de *La Peau de chagrin)*.

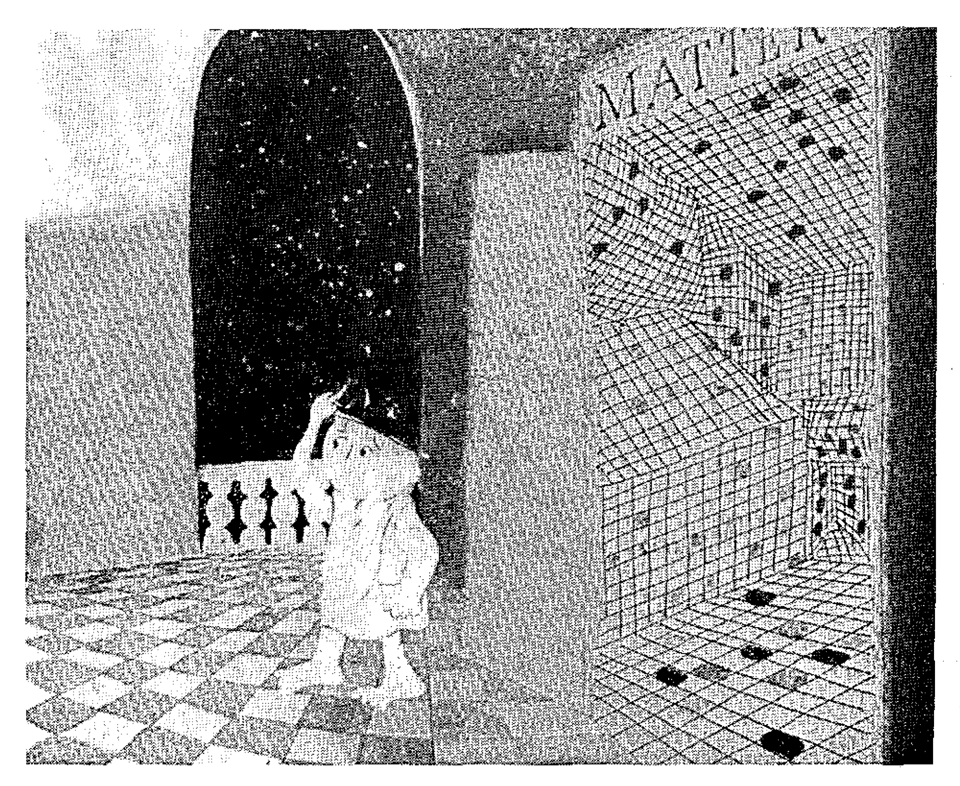
Toute invention peut donc devenir formule, dès qu'elle désapprend le geste qui la fait naître. Ainsi Bozzetto (*Alpha Omega*, Italie) et Vladimir Lehky *(Le Parasite*, Tchécoslovaquie), qui évoquent directement les petits films d'Emile Cohl, se révèlent-ils à l'analyse beaucoup plus éloignés de l'esprit de leur maître et modèle que, par exemple, un George Dunning ou un John Hubley, peu soucieux, à tous égards, d'en observer la lettre. On pourrait en dire autant de nombre de films présents à Annecy et démystifier au passage une bonne dizaine d'auteurs ou prétendus tels. Je citerai seulement, presque au hasard, en *plus des noms mentionnés ci-dessus* : Jean Image (*Picolo*, France), Arcady *(L'Ondomane*, France), Todor Dinov *(Le Paratonnerre*, Bulgarie), John Halas *(Festival de musique*, Grande-Bretagne), R. Davydov *(Le Chevreau*, U.R.S.S.) et Ion Popesco-Gopo *(Homo sapiens*, Roumanie).

Mais il ne s'agit pas, on s'en doute, de décrier indifféremment toute forme d'imitation — à plus forte raison de minimiser le rôle des influences. *Comment la Belgique aurait-elle* pu nous offrir le seul essai de qualité en ce domaine *(A pleines dents*, de Eddy Ryssack

---

(3) Voici le palmarès de ces quatrièmes Journées Internationales du Cinéma d'Animation. *Grand Prix* . *The Flying Man*, de George Dunning (Grande-Bretagne). Prix Spécial du jury : *Of Stars and Men*, de John et Faith Hubley (U.S.A.). Prix de la satire : *A Lecture on Man*, de Richard Williams (Grande-Bretagne). Prix du film pour enfants : *Maman où es-tu ?*, de Teh-Wei et Chien-Chia-Chun (Chine Populaire). Prix Helen Grayson (décerné à une première œuvre) : *Paladins de France*, d'Emmanuele Luzzati et Giulo Gianini (Italie). Mentions spéciales : *Le Parasite*, de Vladimir Lehky (Tchécoslovaquie), *Boomerang*, de Boris Kolar (Yougoslavie).

(4) A deux exceptions près, cependant : les deux mentions spéciales accordées au *Parasite* et à *Boomerang*.



Of Stars and Men de John Hubley.

et Jean Delire), sans l'assimilation préalable de l'acquis de l'animation américaine (Blechman, Cannon et le premier Hubley) ? C'est l'originalité d'Annecy que de proposer à ses fidèles cet écheveau à démêler, cet affolant chassé-croisé d'influences à ordonner sur un terrain où tout paraît aller plus vite qu'ailleurs. Qu'on se rassure, je ne m'y risquerai pas, me contentant d'égrener encore quelques titres parmi ceux qui m'ont semblé les plus dignes de retenir l'attention : *Le Long Bras vert* (Roberto Gavioli, Italie), *Ma carrière financière* (Gérard Potterton, Canada), *Le Cadeau* (Jacques Vausseur et Dick Roberts, France), *Paladins de France* (Emmanuele Luzzati et Giulo Gianini, Italie), *Marcel, ta mère t'appelle* (Jacques Colombat, France), *La Chanson du jardinier fou* (Jacques Espagne, France), *Le Petit Western* (Witold Giersz, Pologne), *Villa « mon rêve »* (Albert Champeaux et Pierre Watrin, France), *Ballons* (Stefan Janik, Pologne), *L'Oiseau en papier journal* (Julien Pappé, France), *Le Casque de fer* (Jcsej Kabrt, Tchécoslovaquie), *Ici et là* (Yogi Kuri, Japon).

LE « NEW SOUND »

Mais si le style UPA et ses succédanés sont une chose, l'avenir de l'animation en est une autre. L'intérêt majeur de cette quatrième confrontation aura été de mettre l'accent — franchement, sans équivoque — sur ce qui se révélera probablement comme la direction essentielle du cinéma image par image. C'est pourquoi *The Flying Man*, de George Dunning, a été reconnu par le jury comme la révélation numéro 1 de la manifestation.

The Flying Man : quatre traits à la gouache s'animent d'un mouvement tremblé qui évoque les temps premiers du praxinoscope ; quatre traits jetés sans précaution sur la transparence du verre et dont l'animation n'excède guère deux tours de cadran. La musique elle-même se tait aussitôt après le générique, et c'est du silence que l'œuvre, littéralement, prend son envol, comme l'éclair du néant. Je ne crois pas trahir le sentiment général, en disant que ces quelques instants compterent parmi les plus émouvants qu'ait connus amateur de formes animées.

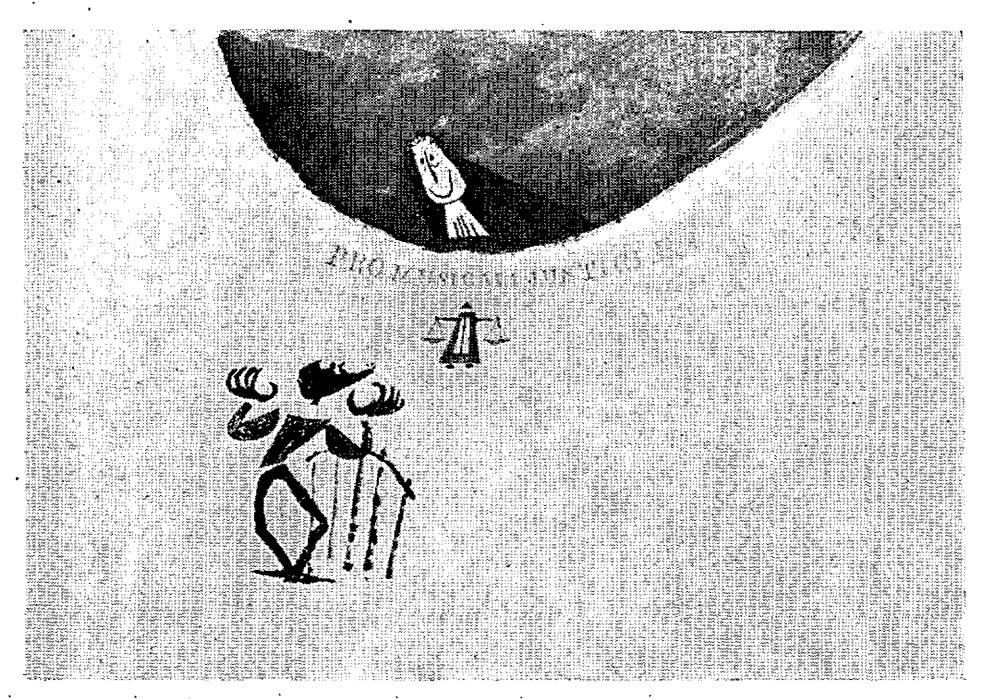
Comme le jazz, l'animation découvre donc son *new sound*, mais l'historien aura tôt fait de tempérer un trop prompt enthousiasme, en rendant à qui de droit la paternité de la découverte. Pour dire vrai, en effet, ce son nouveau qui nous parvient aujourd'hui, un homme en avait déjà reconnu la saveur, un homme d'ailleurs fêté (et ici même, à Annecy, en 1960), mais plus peut-être pour l'éclat de ses réussites que pour ses géniales intuitions de précurseur. Cet homme, c'est John Hubley, l'auteur de *Adventures of an Asterisk* (1957), de *Seven Lively Arts* (1959), de *Moonbird* (1960), et d'un long métrage, *Of Stars and Men*, qui devait être consacré cette année par un Prix Spécial du Jury. Œuvre importante, s'il en est, puisque ce qui n'était qu'intuition audacieuse dans le contexte de l'UPA se voit aujourd'hui célébré comme la plus prometteuse source de renouveau. Le film de Martin et Boschet, *Mais où sont les nègres d'antan*, se rattache directement à cette inspiration et *leurs auteurs ne s'en cachent pas* ; l'emploi concerté des taches colorées, le recours volontaire aux effets de gouache — particulièrement dans la façon de camper et d'animer certains personnages (cf. *The Tender Game*) — confèrent à un scénario assez mal ficelé une incontestable séduction plastique.

Enfin, par un extraordinaire retour des choses, l'envoi de la Chine Populaire (*Maman où es-tu ?* sorte de fable animalière d'une confondante subtilité formelle), nous permet d'apprécier pour ainsi dire à l'œil nu la secrète évolution d'un art qui redécouvre, à l'exemple des impressionnistes, la leçon millénaire de la tradition extrême-orientale.

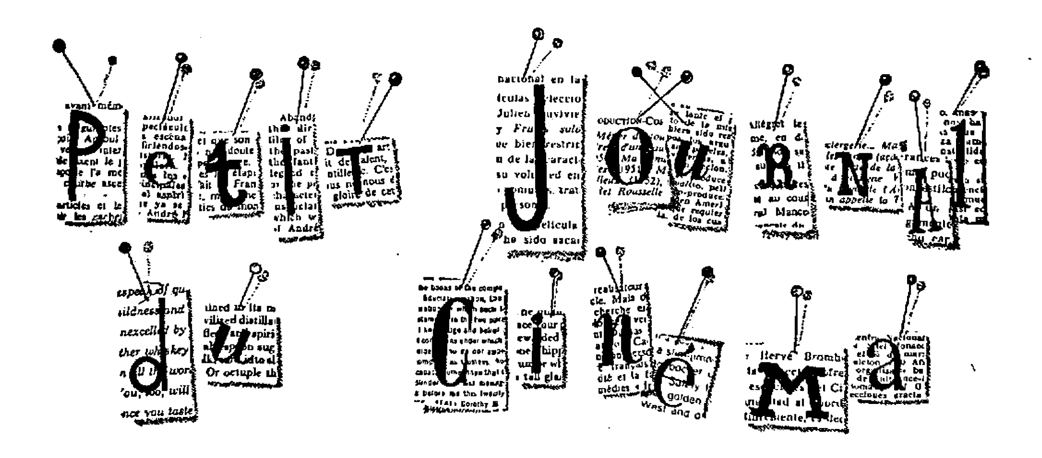
A proximité de ces coups de sonde, les maîtres de l'animation d'aujourd'hui poursuivent, comme en se jouant, l'inventaire de leurs talents multiples (5), tandis que de moins connus proposent au spectateur comblé quelques stupéfiants exercices de précision : Trevor Fletcher et ses *Quatre lignes convergentes*, René Jodoin et sa *Danse carrée*...

André S. LABARTHE.

(5) Mac Laren avec *Mail Early for Christmas*, Richard Williams avec *A Lecture on Man* et *Love Me Love Me Love Me*, Ernest Pintoff avec *The Old Man*, George Dunning avec *The Apple*, Jiri Trnka avec *La Passion* Brestislav Pojar avec *Billard*...



Mais où sont les nègres d'antan ? de Michel Boschet et André Martin.



LOCARNO

Le festival de Locarno qui fut le meilleur de l'année 1961 n'a malheureusement pas renouvelé, cette année, ce coup d'éclat. A cela plusieurs raisons. La première : une baisse qualitative et quantitative de la production mondiale. La seconde : une certaine désaffection des pays comme les U.S.A. envers les festivals.

A Locarno, qui se déroule après tous les autres festivals et juste avant Venise, le choix des films est, de ce fait, très limité. Mais, pour compliquer la situation, ce festival a été coiffé cette année-ci, pour des raisons politiques, d'un comité de sélection incompétent. Le résultat a été un amoncellement de films moyens et même souvent médiocres. Il n'y eut, en définitive, que deux films, tous deux couronnés, à sortir nettement du lot : la Voile d'or fut décernée à *Un cœur gros comme ça*, de François Reichenbach et l'une des Voiles d'argent au *Baron Prasil* (ou *Baron de Crac*), de Karel Zeman.

Le film de Reichenbach me paraît être le meilleur de son auteur, à ce jour. Cela tient peut-être au fait qu'il s'attachait, pour la première fois, à un personnage et non à un pays ou à un groupe. Tout ce qui a trait à ce personnage, un jeune Sénégalais, Abdoulaye Faye, à la personnalité d'une extraordinaire richesse, est intéressant. En revanche, certains à-côtés que Reichenbach développe simplement pour son plaisir semblent plus contestables.

Le *Baron Prasil*, lui, nous ramène au bon temps de Méliès. Dans des décors qui sont des gravures de Gustave Doré, Karel Zeman fait évoluer ses personnages, avec une invention constante où tout est drôlerie et raffinement. La première partie, qui se déroule à Constantinople, et toutes les scènes maritimes sont réellement enchanteresses. Mais le procédé, à la longue, fatigue. Il n'empêche que, dans le genre, ce film est une réussite incontestable.

Ont reçu aussi des récompenses, *Anni ruggenti*, démarquage du « Revizor » de Gogol, qui se passe dans les milieux fascistes italiens d'avant guerre et qui est réalisé par Luigi Zampa sans grande invention personnelle ; *War Hunt*, film curieux d'un jeune américain, Dennis Sanders, sur la guerre de Corée ; *Reach for Glory*, film britannique de Philip Leacock, frère de Richard, à la réalisation très conventionnelle, mais au sujet intéressant.

En revanche, le palmarès a omis *Résurrection*, adaptation russe du roman de Tolstoï, par Mikhail Schweitzer, film très académique, mais sérieusement réalisé et fort bien interprété par une jeune actrice, Tamara Semina ; *Leoni al sole* de Vittorio Caprioli, film raté sur les quadragénaires désœuvrés et don juans, mais qui ne manque pas quelquefois de charme.

Heureusement, pour relever ce niveau, il y avait les films hors festival. Nous avons pu voir ainsi ou revoir *Salvatore Giuliano* (Rosi), *Au-delà du miroir* (Bergman), *L'Ange exterminateur* (Bunuel), *Le Caporal épinglé* (Renoir), *Les Jeunes Vieux* (Argentine), *La Parole donnée* (Brésil), *Divorce à l'italienne* (Germi), *Sanjuro* (Kuroshawa).

Enfin, et comme toujours à Locarno, le matin est consacré à d'excellentes rétrospectives. Cette année, furent à l'honneur, l'œuvre de Jean Vigo et celle de King Vidor. — J. Dt.

MOVIE

Il ne nous arrive guère souvent de parler de nos confrères. Nous n'en sommes donc que plus heureux de saluer la naissance d'une nouvelle revue, MOVIE, dont le monde anglo-saxon avait bien besoin. Animé par une équipe de jeunes cinéphiles anglais, hitchcocko-hawksiens, cette revue a toute chance de devenir rapidement la seule sérieuse de Grande-Bretagne, du Commonwealth et des U.S.A. réunis. Le premier numéro a la tenue

de son excellente présentation. Nos lecteurs qui lisent l'anglais peuvent s'adresser à MOVIE, à Antrim Mansions. London N.W. 3.

BORZAGE

Né le 23-4-1893 à Salt Lake City (Utah), Frank Borzage — prononcez Beauzaigui — est mort le 17-6-1962 à Los Angeles.

Pour beaucoup d'entre nous, l'œuvre de Borzage n'existe qu'au travers des souvenirs de nos critiques quadra ou quinquagénaires qui admirèrent autrefois *Humoresque, L'Heure suprême, La Femme au corbeau, L'Adieu aux armes, Ceux de la zone, Et demain ?, Trois Camarades*, pour leurs relatives audaces sociales et érotiques, pour leur sensibilité, leur chaleur humaine, leur sûreté de goût qui rendait infaillible la direction des acteurs et surtout des actrices.

Nos aînés avaient-ils raison ? Comme les grands, le seul film que nous ayons pu voir parmi ceux de la période dite faste de Borzage (1927-1938) leur donnerait tort, mais son œuvre d'après la deuxième guerre mondiale renferme *de belles réussites mal connues*. Signalons la grande vitalité et le romantisme sophistiqué de *Pavillon noir*, film de pirates aux belles couleurs, l'extrême tendresse et le classicisme désuet du *Bébé de mon mari*, une des dernières grandes comédies américaines. *Je vous ai toujours aimé* est peut-être le chef-d'œuvre de Borzage. C'est un grand film musical avec extraits de Rachmaninoff, Wagner, Chopin, Liszt, Brahms et Cie, qui prend pour sujet la vie d'une famille américaine à travers plusieurs générations. L'excès de mièvrerie et de sensiblerie dépasse toutes les limites permises et annihile le pouvoir de la critique et de la réflexion pour déboucher sur la pure beauté. Borzage était un homme d'un autre temps, qui semble n'avoir guère évolué depuis ses très beaux *Secrets* de 1923. Il était inévitable que l'après-guerre lui réservât un accueil glacial. Cette œuvre démodée contient de ce fait à la fois des passages insupportables et de rares beautés que les hommes de notre époque ne pourraient plus retrouver. Moralement, Borzage en était resté à l'époque des pionniers : très attaché aux idées religieuses, il insistait sur les notions de dignité humaine et de responsabilité. Ses deux thèmes favoris étaient l'indissoluble identité de la réussite matérielle et du bonheur intérieur et la nécessité pour l'être humain d'une vie familiale (*Je vous ai toujours aimé, Le Fils du pendu*, etc.).

Cette œuvre se termine, non pas en 1938, comme l'écrivent les histoires du cinéma, non pas en 1959, ocmme l'indiquent les filmographies, mais en 1948 avec *Le Fils du pendu*, ouvrage curieux mais raté, et l'exil vers la T.V.

Pour bien juger Borzage, qui sera peut-être réhabilité au même titre que Lubitsch, Donskoï et Mizoguchi, nous souhaitons que la Cinémathèque Française organise bientôt une rétrospective exhaustive des quatre-vingt-six films trois quarts de Borzage. — L. M.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN DOUCHET, LUC MOULLET et CLAUDE GAUTEUR pour la photo du mois.



Frank Borzage

LA PHOTO DU MOIS



Edith Scob et Emmanuelle Riva dans Thérèse Desqueyroux **de Georges Franju.**

Quand on l'apprit, on eut du mal à le croire : Georges Franju — touché par la Grâce ? — allait porter à l'écran *Thérèse Desqueyroux* (et seulement *Thérèse Desqueyroux* — *La Fin de la nuit, Plongées, Celle qui n'était plus,* où réapparaît Thérèse, créature chérie d'entre les créatures chéries de François Mauriac, étant éliminés d'un commun accord). Entre le bordelais et le breton, entre l'académicien comblé d'honneurs qui a maintes fois confessé n'aimer point le cinéma et le co-fondateur de la Cinémathèque Française, entre le Prix Nobel et le disciple de Vigo et de Bunuel, entre le catholique et l'athée, entre le gaulliste de choc et l'anarchiste de gauche, on ne voyait pas beaucoup de points communs en effet, hormis l'anticonformisme et l'humour. Leurs visions, diamétralement opposées, du monde étant irréductibles, lequel des deux a circonscrit, converti l'autre ? La *Thérèse Desqueyroux* de Franju ne sera certainement pas de la farine du *Pain vivant :* sera-t-elle pour autant une nouvelle *Viridiana,* une bombe qui fera voler en éclats le temple, et ses marchands, et ses dupes — et pour l'auteur de *La Tête contre les murs* et des *Yeux sans visage* un retour aux sources, à la voie royale de *l'antiphrase,* à la subversion, au *Sang des bêtes,* à *Hôtel des Invalides,* à *Notre-Dame de Paris* ? Pour ses admirateurs, c'est là tout le problème.

Quoi qu'il en soit, Mauriac, qui, à l'heure où je rédige cette légende, n'a vu que quelques scènes du film, est enchanté : « *Quel que doive être le destin de ce film, j'en demeure assuré : Emmanuelle Riva est Thérèse, elle l'est peut-être au-delà de ce que le public supporte aisément. On ne peut s'engager de toutes ses puissances dans un personnage inventé, on ne peut se confondre avec lui plus que ne le fait cette grande artiste. J'aurai attendu plus de trente ans la venue de la vraie Thérèse, mais la voilà. Et si le public devait s'en désintéresser, ce serait de Thérèse elle-même et non parce qu'on ne lui en aurait pas montré le vrai visage.* » De son côté, Franju ne l'est pas moins : « *De toute ma carrière, je n'ai jamais été aussi libre; pour la première fois, j'ai fait absolument tout ce que j'ai voulu ; c'est le film le plus limpide que j'aie tourné.* » — C.G.

LES FILMS



Vanina Vanini de Roberto Rossellini.

Les deux flammes

VANINA VANINI, film italien, en Eastmancolor, de ROBERTO ROSSELLINI. *Scénario* : Franco Solinas, Antonello Trombadori et Roberto Rossellini, d'après Stendhal. *Images :* Luciano Trasatti. *Musique :* Renzo Rossellini. *Interprétation* : Sandra Milo, Laurent Terzieff, Paolo Stoppa, Martine Carol, Isabelle Corey, Fernando Cicero, Nerio Bernardi. *Production* : Zebra Film (Rome), Orsay Film (Paris), 1961. *Distribution* : Columbia.

Vanina Vanini, c'est d'abord, et hélas, quelque chose comme la Victoire de Samothrace, un chef-d'œuvre mutilé, des fragments de chef-d'œuvre. Il en est d'autres; et puisque aussi bien rien ne sert de gémir devant l'intolé-

rable mépris, pour le public comme pour l'artiste, des producteurs et des distributeurs (1), force nous est, pour l'instant, d'en prendre notre parti, et de ne plus considérer ici que cette beauté, subsistant envers et contre tout, bien au-delà des misérables sacrilèges qui prétendent l'étouffer, comme une preuve suprême du caractère « hors d'atteinte » de son génie.

On sait qu'il n'est point fréquent, chez Rossellini, qu'un film puisse être limité à son rayonnement propre, — même si celui-ci suffisait à nous combler. Comme certains grands romanciers, Balzac, Proust ou Faulkner, le cinéaste organise son propos sans jamais le restreindre aux dimensions scolaires d'une dissertation, jouant des prolongements et des répercussions, des interférences et des digressions, retrouvant la notion même de continuité. Ces groupes de deux ou trois films, qui font progresser par arabesques plutôt que par lignes droites le sens général de sa pensée, en donnant à son œuvre cet aspect de perpétuelles mouvances et métamorphoses qui sont celles, à l'apparence capricieuse mais à la nécessité profonde, de la recherche, possèdent le privilège de dérouter les paresseux : car il s'agit bien de déceler la permanence dans ce que l'évolution propose de différent.

Ainsi, tout se passe avec *Vanina Vanini* comme si Rossellini poursuivait la route ébauchée par ses deux précédents films, et fermait le troisième volet d'un nouveau triptyque, celui-là consacré à l'Histoire, à l'action et à ses motifs, à la passion et à ses limites, ainsi qu'aux rapports entre ces deux manières d'être — pourquoi ne pas dire entre ces deux morales ?

Ces rapports sont appréhendés dans leur mouvement profond, à la fois par ce qui les oppose et par ce qui les unit. C'est que le monde des sentiments, comme le monde des idées, vécus intensément par les héros rosselliniens, présentent le même caractère d'incandescence. Ils sont l'un et l'autre mus secrètement par une flamme qui, affective ou idéologique, dévore l'âme qu'elle possède, et consume un être jusqu'à sa victoire ou son anéantissement. Et la lutte s'épanouit en deux directions contraires : de la passion à son objet d'abord; de cet objet à une passion adverse, brûlant d'une flamme aussi violente, à la fois proche et hostile, ensuite. On assiste ainsi à une transposition poétique et passionnelle de la lutte des consciences hégélienne : ici, chaque passion poursuit la mort de l'autre, chaque flamme cherche à embraser l'autre dans son mouvement propre.

Souvenons-nous de *Era notte a Roma :* la flamme-passion, affective et féminine, d'Esperia, dévorait le désir d'action du Major Pemberton. Et de *Viva l'Italia :* la passion-idée, cette fois, y triomphait.

Dans *Vanina Vanini*, pour ne point parvenir à s'épuiser l'une l'autre, les deux passions, l'idéologique (masculine de Pietro) et l'affective (féminine de Vanina) se détruisent, après s'être animées l'une par l'autre.

Nous reviendrons sur les deux personnages, mais disons tout de suite qu'il y a, comme dans *Viva l'Italia*, élargissement du propos, *Vanina Vanini* ne pouvant se réduire à l'histoire de deux êtres.

Rossellini voulait, en effet, appeler initialement son film « Chronique Italienne », ce qui peut nous éclairer sur ses intentions véritables.

Car il ne s'agit pas, bien au contraire, de lui reprocher de n'avoir point opté pour les déchaînements tragiques et lyriques de l'opéra (*Vanina Vanini*, c'est en quelque sorte l'anti-*Senso*), quand bien même le point de départ, en son ampleur, s'en

(1) Les mutilations de la production sont de deux sortes. On sait que Moris Ergas « producteur audacieux et fin » (dixit Mme Françoise Giroud) a d'abord imposé Sandra Milo qui est aussi peu Vanina qu'on puisse l'être. (Une seconde vision parvient à la faire oublier, mais on rêve à ce qu'eût été une Vanina librement choisie par Rossellini.) Non content de cela, il a trituré le montage derrière le dos de l'auteur et fait de scandaleuses coupures (suppression, notamment, de presque tout le rôle de Martine Carol, ainsi que de scènes importantes : flagellation du prêtre amoureux de Vanina devant une statue de la Vierge, poursuite de Pietro, pris pour un voleur, à travers le château de San Nicolo, etc.).
Ajoutées à cela les conditions de distribution paraissent relever d'un complot : sortie du film, à la sauvette, au mois de juillet (déjà, l'année dernière, *Era notte a Roma...*), doublage exécrable, pas de copie V.O. exploitée, copie V.F. altérant la très belle photo de Luciano Trasatti.
La presse n'ayant pas manqué, d'autre part, d'étaler une fois de plus son incompétence en « détruisant » le film avec une évidente satisfaction, on nous pardonnera certainement de prononcer un de ces mots que nous reproche Claude Mauriac, celui de malédiction !

rapprocherait. L'opéra, ici, est dédramatisé. Qu'est-ce à dire ? D'abord que le film est constamment au *présent*, et l'opéra enregistré avec l'objectivité du reportage, toujours saisi dans son actualité ; l'Histoire, toute idée de reconstitution étant bannie, se dévoile à nos yeux en train de se faire, à tous les niveaux de la mise en scène, avec le recul nécessaire et cet art de l'essentiel, substances mêmes de la chronique, du moins en son sens stendhalien. (Là est la véritable fidélité, fidélité dans l'idée, qui fait qu'au-delà des inévitables modifications de détail, *Vanina Vanini* soit le seul film véritablement stendhalien que je connaisse. La passion, comme dans l'admirable « chronique italienne », n'est jamais prétexte à introspection. Elle est rendue dans ses manifestations, non dans ses causes qui n'apparaissent qu'ensuite, et la violence visuelle du film, le caractère soudain des actes les plus importants est un équivalent exact du côté abrupt, tranchant, inexorable, de la nouvelle. Si une courte phrase suffit à Stendhal pour dire que Vanina se donne à Pietro, un plan suffira à Rossellini pour dire la même chose. Dans la nouvelle comme dans le film, il y a un virulent dépassement de la psychologie, et c'est tant mieux.)

La passion des deux héros se présente donc comme le révélateur d'une situation politique et historique donnée, et l'œuvre progresse alors sur plusieurs plans à la fois, grâce à une écriture en contrepoint où l'individuel et le collectif, l'instant vécu et l'idée de l'histoire coexistent simultanément, sans point de vue privilégié imposé sur l'un ou l'autre de ces plans d'existence.

Reprenons les personnages et les événements dans cette optique. Lorsque le carbonaro Pietro Missirilli (Laurent Terzieff) arrive à Rome pour venger la mort d'un de ses frères de Romagne, sa voie est tracée, son destin prisonnier de sa détermination d'agir et de sa vocation historique. Il n'est plus disponible, sinon pour les choses sans importance, telles que son aventure d'un soir avec la Comtesse Vitelleschi (Martine Carol, scène coupée).

Vanina (Sandra Milo), princesse romaine détestant la vanité de la vie dans la capitale, cristallisée dans les petits désirs de son père Don Hasdrubale Vanini (Paolo Stoppa) (2), et l'esprit forgé de rêveries romantiques, aspire à un grand amour qui la ferait sortir des bandelettes de cette société qui tourne sur elle-même, sans goût, à l'image de la valse mollement prohibée par le Cardinal.

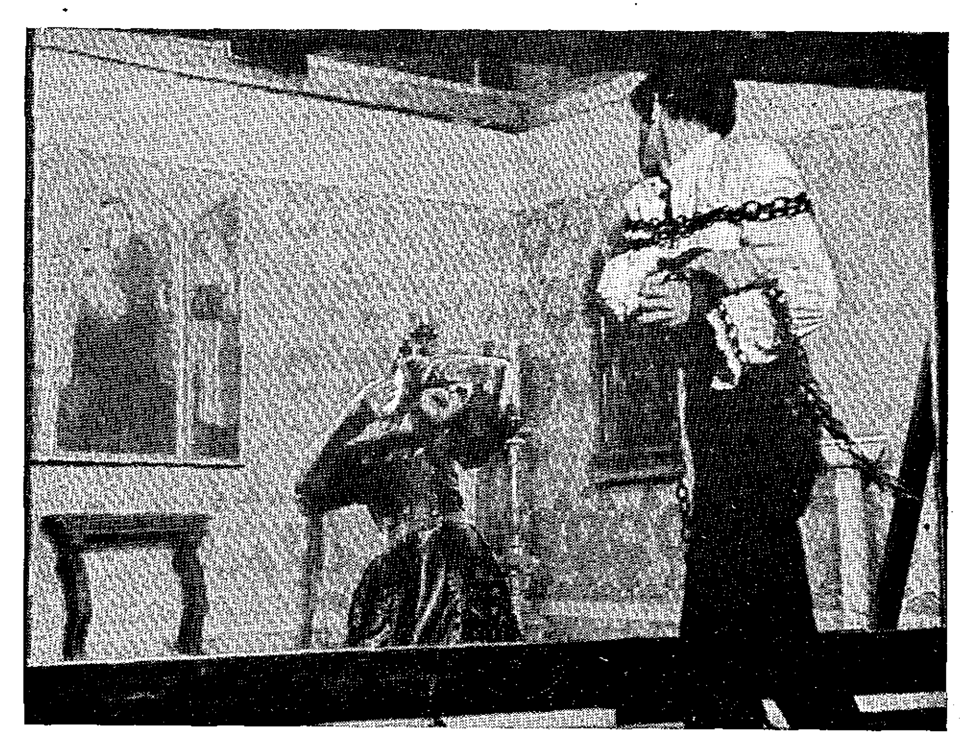
(Exemple de cette écriture en contrepoint dont nous parlions plus haut: la discussion, au bal, entre le castrat et l'Allemand au sujet des femmes romaines, discussion issue de « De l'Amour » (3). Ils jugent une pourriture à laquelle ils participent, et dont ils profitent, et sont eux-mêmes jugés, au même instant, par la mise en scène qui n'est plus qu'une somme de reculs).

Pie VII venant de mourir, le nouveau conclave révèle les agissements des romains, leurs calculs, leurs machinations, leurs mesquineries : on a vu précédemment le Prince Vanini en conversation avec le jeune Don Livio Savelli, neveu du probable prochain pape. Le Prince laisse entendre que la main de sa fille n'est pas sans rapport avec l'élection. Il fait servir aussi à ses fins politiques sa maîtresse, la Comtesse Vitelleschi, etc.

Et toutes ces données, ces éléments d'exposition, convergent pour aboutir à la fin de la scène du bal, où l'on annonce qu'un carbonaro vient de s'enfuir du château Saint-Ange. Rentrée précipitamment, Vanina surprend son père revenant du grenier, une chandelle à la main. Elle subit alors l'appel mystérieux de ce grenier qui recèle tout l'inconnu, ses attraits et ses dangers auxquels son âme romantique aspire, et n'a de cesse qu'elle s'y soit rendue. Là, dans les ténèbres, s'embrase son amour pour Pietro. Blessé, inactif par force (comme les prisonniers de *Era notte a Roma*), elle peut se consacrer à lui, le soigner. Cette inaction passagère

(2) Il est à noter comment Rossellini a utilisé Paolo Stoppa dans ses derniers films, toujours sur un registre différent : le prince opportuniste de *Era notte a Roma*, le fidèle Bixio de *Viva l'Italia*, Vanini.

(3) Presque tous les dialogues du film sont tirés textuellement de Stendhal.



Sandra Milo et Laurent Terzieff dans *Vanina Vanini*.

lui fait croire qu'elle peut le garder ainsi, à sa merci. Là est son erreur, qui deviendra son crime. (Plus tard, au château de San Nicolo, lorsqu'elle veut retenir Pietro auprès d'elle, contre sa volonté et son devoir, son attitude relève de cette nostalgie de la possession, née dans le grenier.)

Dès lors, toujours liés à l'idée de chronique, ne cessent d'interférer le plan narratif et le plan descriptif, étroitement unis et fécondés, le premier par la pensée de Rossellini, le second, plutôt, par sa rêverie. Dans cet art du récit, qualité souveraine de la maturité d'un cinéaste, le sens du trait juste ne succombe pas dans le pittoresque du détail, mais sait placer l'essentiel au niveau même de celui-ci. Tout désigne, tout est sens, le décoratif n'est pas séparable du signifiant. (Ainsi la réunion des carbonari, Via Margutta. Peut-on en dire autant en si peu de temps : la jeune femme costumée, fumant la pipe, vivant symbole des tentations de tout folklore révolutionnaire, le vieux maître fatigué par un cérémonial qui fascine le jeune carbonaro de Romagne, le dandysme veule du traître Pontini, affalé au milieu de la pièce, et qui d'emblée l'accuse, etc.).

Je songe surtout à ces « touches », rapides fêtes de l'œil, tableaux insérés dans la chronique, qui ne la surchargent, mais l'expriment, descriptions morales de l'asservissement et de la révolte d'un pays. Voici l'étouffement : le héraut énonce les actes prohibés et les nouvelles restrictions de la liberté, tandis qu'un immense panoramique circulaire au pancinor (celui-ci, employé par Rossellini est désormais un moyen plus souple, plus raffiné et maîtrisé qu'une grue) scrute et effleure les visages fermés par une colère muette.

L'invasion : la place d'un marché,

découverte dans sa luxuriance grouillante par un seul mouvement qui, partant d'un cracheur de flammes, aboutit à un marchand d'étoffes orientales — soudain troublée, figée par l'arrivée des soldats venant procéder à une *exécution publique. (Tandis que, dans* une maison toute proche, les conspirateurs décident l'imminence de l'action).

L'élan stoppé : la foule des parents des condamnés, contenus par les armes, alors qu'on ferre ceux qui partent pour le bagne, ou encore ce paysan, brutalement tué d'une balle dans le dos, en voulant fuir sa ferme perquisitionnée...

Il faut également admirer, malgré un doublage plus qu'approximatif, la variété des significations, les différentes directions dans lesquelles Rossellini use de la parole. Tour à tour, bassesse (Paolo Stoppa qui parle sur le même ton à sa maîtresse et à sa fille) ; grandeur (les justifications superbes de Pietro, ses raisons politiques en face de Vanina — qui, signalons-le au passage, sont comme le reste du film au présent — parées d'un caractère d'urgence rarement vu dans un film historique, car la distance, encore une fois, se définit chez Rossellini par rapport aux personnages et non pas à l'Histoire ; menace (la proclamation du héraut) ; tendresse ou violence (les dialogues Pietro-Vanina) ; rite (la cérémonie des carbonari) ; dénonciation (le castrat et l'Allemand) ; ironie (les sucreries verbales des cardinaux Rivarola et Savelli devant Vanina qui attend la grâce de Pietro) ; etc. La plus étonnante, la plus belle aussi de ces utilisations étant celle de la scène de confession, où les paroles du jeune prêtre déchirent et attaquent Vanina comme un acide et meurtrissent en retour celui qui les prononce, jusqu'à conduire la séquence à un paroxysme insoutenable, où la torture et l'angoisse de dire provoquent la fuite de Vanina.

J'avouerai préférer par-dessus tout, dans cette œuvre qui regorge de beautés, les sublimes tout derniers plans, et leur violence inouïe. Lorsque Vanina, dans la chapelle du châtau, essaye de convaincre Pietro enchaîné, avons-nous déjà ressenti à un tel point l'angoisse de ces instants où la logique bascule dans la folie, pour vouloir préserver ce que l'on sait irrémédiablement perdu ? Puis, après l'aveu de sa trahison, quand Pietro l'a frappée de ses chaînes, je ne connais rien de plus bouleversant que ces deux mouvements contraires qui content la mort des deux âmes, lent et funèbre pour Pietro vers l'échafaud, fuite éperdue pour Vanina vers le couvent, sur les hauteurs de la ville et où les deux amants sont unis une dernière fois par ce même brusque mouvement de tête en arrière, ce même déchirant et bref regard...

Jean-André FIESCHI.

L'art de vivre

L'AMOUR A VINGT ANS, film franco-italo-nippo-polonais, à sketches, en *Cinémascope*, de François Truffaut, Renzo Rossellini, Marcel Ophuls, Shintaro Ishihara et Andrzej Wajda. *Scénarios :* François Truffaut; Renzo Rossellini ; Marcel Ophuls ; Shintaro Ishihara ; Jerzy Stawinski. *Images :* Raoul Coutard ; Mario Montuori ; Wolfgang Wirth ; Shigeo Hayashida ; Jerzy Lipman. *Interprétation :* 1. Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier, François Darbon, Rosy Varte ; 2. Eleonora Rossi Drago, Cristina Gajoni, Geronimo Meynier ; 3. Barbara Frey, Christian Doermer, Vera Tschechowa, Werner Fink ; 4. Nami Tamura, Koji Furuhata ; 5. Barbara Lass, Zbigniew Cybulski, Wladylas Kowalski. *Production :* Pierre Roustang, 1962. *Distribution :* Fox.

Ce film à sketches serait-il entièrement raté qu'il nous apprendrait encore une chose : à vingt ans, on ne saurait bien raconter ce que l'on est en train de vivre. Tel serait peut-être l'enseignement à tirer de l'épisode ita-



Marie-France Pisier, François Darbon et Rosy Varte
dans *L'Amour à vingt ans* (sketch de François Truffaut).

lien, puisque Renzo Rossellini est le plus jeune des cinq auteurs de ce film : son récit aurait pu — aurait dû — être confidence, témoignage, on n'y trouve que convention. Force nous est d'attendre, dans les films à venir, le génie fulgurant qui saurait, sans le recul d'une génération, confesser comment on aime pour la première fois.

Jusqu'à nouvel ordre, donc, constatons que c'est entre trente et quarante qu'on a su le mieux parler des moins de vingt. Si *Les Dernières Vacances* est peut-être, avant l'épisode de Truffaut dans l'*Amour à vingt ans,* le film le plus vrai sur un amour d'adolescence, c'est parce qu'il est l'œuvre de quelqu'un qui se souvient, au-delà de la trentaine. Si *La Pyramide humaine* nous touche par la même authenticité, c'est encore parce que la caméra de Rouch a pu être la conscience de quelques adolescents, le miroir tendu d'une génération à l'autre, au-dessus d'une crise. Nous pouvons déplorer que ce miroir fût nécessaire, à défaut d'une approche immédiate. Rappelons-nous alors qu'à vingt-cinq ans, Welles, au lieu de se peindre adolescent, eut la sagesse de se chercher d'abord sous le masque fictif de Kane, survolant d'un bond une destinée entière avant d'affronter la confidence des *Amberson* qui, sans doute, lui tenait plus à cœur.

Réciproquement, c'est parce que Shintaro Ishihara et Marcel Ophuls nous livrent des histoires qui leur tiennent encore trop à cœur, que leur réalisation ne nous convainc pas : la rhétorique fleurit sur les tempéraments sincères,

comme la maladresse sur les tempéraments émotifs. Neuf fois sur dix, rien n'est plus littéraire qu'un journal intime. C'est ce genre de littérature que nous retrouvons ici, à la manière japonaise comme à la manière d'Ophuls : images fixes, surimpressions, jeux de caches. Chez Ophuls, la sensibilité est assez vive pour percer à travers l'attirail expressionniste. Nul doute que ceux qui aiment moins le cinéma aimeront ce film pour sa maladresse même, révélatrice d'une certaine manière d'être ému, d'être bon, d'être tendre, bref, d'une présence. Mais cela n'est plus du domaine de l'art.

Certains seront tentés, je n'en doute pas, d'appliquer ces lignes à Truffaut, sans voir la différence radicale qui fait de lui un auteur. On n'a généralement pas trouvé grand-chose à dire sur son épisode, c'est déjà bon signe. On y a seulement vu la suite des *Quatre cents coups* — film autobiographique —, donc un film doublement dénué d'invention On y a vu un récit trop rapide, trop haché, avec des images sans beauté, des personnages quelconques. Il y a du vrai dans tout cela, encore faut-il chercher à comprendre.

On ne saurait reprocher à Truffaut le ton personnel de ses films. Les petits jaloux qui accusent Truffaut-cinéaste de n'être pas Truffaut-critique feraient bien de relire un texte qu'il écrivit en 1957 et qui serait l'introduction idéale à *L'Amour à vingt ans :* « *Le film de demain m'apparaît plus personnel encore qu'un roman, individuel et autobiographique comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconterons ce qui leur est arrivé. Cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, une prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances, et cela plaira presque forcément parce que cela sera vrai et neuf... Le film de demain sera un acte d'amour.* »

Si le cinéma de Truffaut veut être acte d'amour, il est d'abord oubli de soi, refus de la complaisance. Comment ne pas sentir que cet art de l'ellipse, de l'accélération, de la reprise, de la syncope, est une fuite en avant, exactement le contraire d'un retour sur soi. Antoine n'est ni Truffaut, ni un héros qui prend le temps de se raconter : c'est un impatient, comme le pianiste, Jules, Jim et Catherine. Loin de se chercher dans les yeux d'une fille, il fait tout pour s'y perdre. Et ce qui est vrai des personnages l'est du conteur : loin de se complaire dans son récit, il fait tout pour s'y noyer — on dirait presque en même temps s'y brûler — et peut-être le mot le plus juste serait-il celui qui caractérise un phénomène d'évaporation accélérée et qui a aussi des résonances morales : on dirait qu'il fait tout pour s'y sublimer.

Ce terme de transformation définit tout le contraire d'une complaisance en soi-même, tout le contraire de l'autobiographie classique. Car, ce que cherche Proust à la fin du « Temps perdu », c'est l'immobilité du temps retrouvé, le point d'orgue de l'œuvre d'art qui met en ordre le désordre de la vie, l'image parfaite de l'artiste-dieu dans sa création. Ce que cherche Truffaut dans le travelling fuyant avec Antoine à la fin des *Quatre cents coups*, dans la porte qui se referme sur Colette et l'arrache à Antoine, c'est le mouvement même de la vie : crise, rupture, élan toujours recommencé.

C'est en ce sens, dira-t-on, que l'art *s'oppose* à la vie. Oui, dans la mesure où tout art tend à pétrifier les choses, à les figer dans leur être achevé. Le mouvement a toujours été signe d'imperfection. Il est intéressant de noter, à cet égard, que la démarche de Truffaut, contrairement à celle de la plupart des artistes qui s'efforcent à l'immobilité, va de la pétrification au mouvement, ou, si l'on préfère, de l'art à la vie. C'est à partir de la musique qu'Antoine s'éprend de Colette, comme, à partir d'une statue, Jules et Jim s'éprirent d'une bien vivante Catherine. En quoi cette démarche reste celle d'un critique: l'œuvre est pour lui point de départ, non la vie. Et il est possible que l'*Amour à vingt ans* ouvre la voie d'un cinéma-confession — donc, pour Truffaut, d'un cinéma-critique —, cinéma à la première personne que son auteur avait prophétiquement annoncé.

Si modeste que soit cette ambition, elle porterait d'abord les fruits de sa modestie même. Ce cinéma qui colle à la vie rencontre au moins le temps. Antoine bouge, donc Antoine porte la marque du temps. C'est le problème que chaque film de Truffaut reprend sans détours — et celui-ci plus que les autres, car, dans un court métrage, le temps est essentiel. Il y a ici une citation des *Quatre cents coups* qu'on a paresseusement interprétée comme co-



Barbara Lass dans *L'Amour à vingt ans* (sketch d'Andrzej Wajda).

quetterie d'auteur. Elle pourrait bien être cependant une clé du film, un repère pour en mesurer la dimension. Le jeune Antoine des *Quatre cents coups* n'est plus. De même, l'Antoine qui a aperçu Colette à la salle Pleyel ne sera plus à la fin du film.

Ce souvenir d'Antoine est aussi un film. A un second degré, la citation introduit ce qu'on pourrait appeler le recul de la fiction. Souvenir et film dans le film, elle est, à ce double titre, le signe de la vie figée, déjà morte. Les amateurs de psychanalyse n'hésiteront pas à remarquer qu'on montre, dans cette scène des *Quatre cents coups*, un cheval empaillé : la vie pétrifiée. C'est par rapport à toutes ces pétrifications — de la mémoire ou de l'art — que l'œuvre de Truffaut prend son élan. Et ce moment heureux de l'enfance d'Antoine va rejoindre, dans le rythme de la vie même, l'éblouissement du premier visage de Colette, l'étonnement du premier son de sa voix, le geste entrevu, féminin, adoré, de mettre le collier à sa bouche en écoutant un concert. Voilà les points fixes, vrais, autour desquels se tisse la durée d'Antoine qui devient notre durée (et soulignons au passage la justesse de l'interprétation), moments parfaits où la vie se confond avec l'art. Truffaut, pourtant, s'arrache à leur fascination.

On peut appeler pudeur ou refus de l'attendrissement cette hâte à quitter les points forts, cette beauté subie et refusée, cet élan qui se nie pour renaître d'un souvenir et s'évanouir encore. Pour Truffaut, la beauté du film est dans la pulsation de ce mouvement quasi abstrait, dans la trace, fidèle-

ment gravée, de la vie qui court. Pulsation qui est celle même de l'adolescence, sensation d'un passage, passage de la durée au temps réel, du moi rêveur à l'autre, véritable et déroutant, passage de l'art à la vie, passage dont l'exploration est aussi un art.

Si l'œuvre de Truffaut s'efforce au détachement critique, celle de Wajda nous avait paru, jusqu'ici, se complaire dans un romantisme, non dénué de charme, mais romantisme tout de même, où l'exubérance baroque se donnait libre cours. Parlant de l'adolescence, qu'on dit toujours romantique, Wajda à trente-six ans, allait-il s'abandonner à *son démon favori* ? Surprise : dans le peu de temps qu'il avait, il devient, lui aussi, lucide, critique, et compose un court chef-d'œuvre, rigoureux, tranchant, son chef-d'œuvre, peut-être, à ce jour.

Comme Truffaut avait pris J.-P. Léaud, Wajda reprend Cybulski, son acteur attitré. *Première séquence* brutale et forte : sous le regard d'un couple d'adolescents, Cybulski, qui n'est plus jeune, devient le héros d'un fait divers. *Deuxième séquence :* la gamine (Barbara Lass), éperdue d'admiration, déçue par son ami, s'éprend du héros. Ils s'enivrent de leur petit triomphe. La fille s'abandonne. Rêve ? Désir ? Réalité ? Elle s'offre à lui. *Tertio :* retour au réel par l'irruption des amies de la jeune fille. On tente de se griser ensemble. Musique, danse. Le héros n'est qu'un rustre, ancien combattant casse-pieds. On fait le vide autour de lui. *Quatrième temps :* le héros jouant à colin-maillard avec le bandeau sur les yeux. Flash-back : le même avec bandeau sur les yeux, pendant la guerre. Son exécution manquée. Nous quittons brusquement le point de vue de la fille pour entrer dans l'univers authentique de l'ancien résistant : le faux héros d'un jour devient vrai héros de guerre. *Dénouement :* le vrai héros de guerre redevient le vrai brave type qui fait rire les jeunes. On se quitte. Barbara retrouve son ami, vrai pauvre type, lui.

En quelques scènes qui se heurtent violemment, Wajda 1° fait l'autocritique de sa mythologie familière : qu'est-ce qu'un héros ? 2° fait cette critique en mettant le héros à l'épreuve du temps. L'héroïsme du fait divers brûle quelques heures : celui de la guerre, quelques années peut-être, mais on finit toujours par être seul ; 3° découvre le pouvoir dégradant du temps dans la rencontre *impossible de deux* générations ; 4° découvre le poids d'un métier, d'un mode de vie, dans la rencontre impossible entre deux classes sociales : l'ouvrier et les étudiantes ; 5° construit son film sur une dialectique de l'apparence et de l'être, la scène du désir et la scène de l'exécution étant les deux pôles de cette dialectique : la fausse rencontre et la vraie solitude.

Pour Wajda, parler de l'amour à vingt ans, c'est *aussi confronter* des images de blancs et de gris. C'est un hiver qui s'illumine pour s'éteindre et se charger enfin de neige. L'espace d'une nuit est celui d'un rêve que recouvre une aube bien réelle : la blancheur palpable de la neige. Grisaille des murs, blancheur du ciel et de la terre où Wajda se plaît à plonger les visages et les corps.

Cette mise en scène d'une désillusion dépasse largement le ton d'un témoignage et le propos du *film*. Sa *tendre* amertume, sa fièvre désenchantée, paraîtront encore romantiques à ceux qui nient aveuglément le fossé des générations, l'abîme que le temps creuse — et déjà à l'intérieur de nous-mêmes — de ce que nous sommes à ce que nous avons été. Il fallait bien la trentaine passée, et aussi l'expérience d'une œuvre où l'idéal héroïque des vingt ans s'est frotté à l'art et à la vie, pour aborder ce constat poétique et lucide sur l'art de rêver et l'art de se réveiller, autrement dit, l'art tout court et l'art de vivre.

Jean COLLET.

Cinéma fantastique (bis)

THE VILLAGE OF THE DAMNED (LE VILLAGE DES DAMNES), film anglais de WOLF RILLA. *Scénario :* Stirling Silliphant, Wolf Rilla et George Barclay, d'après le roman de John Wyndham « Les coucous de Midwich ». *Images :* Geof-



Le Village des damnés de Wolf Rilla.

frey Faithfull. *Musique :* Ron Goodwin. *Interprétation :* George Sanders, Barbara Shelley, Michael Gwynn, Laurence Naismith, John Phillips, Richard Vernon, Jenny Laird, Richard Warner, Thomas Heathcote, Martin Stephens, Charlotte Mitchell, Alexander Archdale. *Production :* Ronald Kinnoch, 1961. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

On le savoure, on le déguste, à petites gorgées, le rare plaisir de parler d'un inconnu, surtout lorsque l'auteur est anglais. D'abord, cela dispense de faire de la politique. Surtout, cela rachète un peu les mille cruautés que nous avons infligées aux enfants de la perfide Albion. Et si vous jugez que ces arguments puent le pharisien à cent pas, tant pis, car vous n'aurez pas tort. Après tout, ce film ne restera peut-être que comme une réussite isolée, inexplicable, à la manière de ce *Masque du Démon* qui nous avait captieusement attiré, l'année dernière, avant que son réalisateur nous imposât deux ou trois navets d'une indigence provocante.

Plus encore que chez Mario Bava, l'anecdote règne ici en souveraine. Le scénario adapte avec un soin jaloux le roman de John Wyndham, « Les coucous de Midwich », après l'avoir dépouillé de son « humour », ce qui est fort méritoire de la part de scénaristes anglais. Le thème relève des classiques de la science-fiction : les Inconnus de l'Univers cherchent à exercer leur pou-

voir sur notre planète dans un dessein mystérieux, à partir d'un événement presque anodin. Ici, toutes les femmes de Midwich ont été engrossées en même temps par cette puissance extra-terrestre, et leurs rejetons, qui semblent appartenir à quelque Métropolis aryenne, sont dotés à leur naissance de ce pouvoir extraordinaire et d'une intelligence, d'ailleurs « collective », infiniment supérieure à celle des enfants « normaux ». Un homme de science, le Professeur Gordon Zellaby, cherche bien à favoriser le développement de ces phénomènes et à en tirer parti, mais bientôt le refus des enfants de s'intégrer à la société terrienne ne laisse plus de choix. Toute la fin du film se résume dans cette question : parviendra-t-on à *détruire* les enfants ?

Le choc se situe donc au niveau du récit. Il est aisé de remarquer à la première vision que l'on épuisera d'emblée l'intérêt de l'ouvrage. L'exposé de l'histoire ne correspond pas à un engagement profond de l'artiste, et rien ne témoigne d'une épaisseur esthétique et morale. Nous demeurons au niveau du conte. En principe, s'attacher à la narration ne constitue pas un crime, bien au contraire. Mais il y a narration et narration : le prodigieux sens narratif de Hawks, par exemple, reflète toute une conception du monde et de la vie, et c'est cet enrichissement souterrain de l'anecdote qui donne envie de revoir ses films et d'y découvrir à chaque projection des beautés nouvelles. Dans *Le Village des damnés*, la mise en scène de Wolf Rilla prouve sans conteste son intelligence, mais elle ne nous parle ni de génie, ni même de talent.

Cela dit, qui évite de mélanger torchons et serviettes, il importe de situer le premier mérite de ce film : le réalisme. La recherche minutieuse du naturel, de la simplicité, et cette intrusion mesurée du coin de l'irrationnel dans le bois patiné de notre vie quotidienne, représentent une étape importante dans la réalisation des films de science-fiction. Cela nous permet d'espérer le jour prochain où l'on ne parlera plus de films *de genre*, mais de films tout court. Les monstres sont parmi nous, et il n'est pas nécessaire de donner aux ouvrages qui les présentent une allure désuètement irréaliste. Il faut avoir le courage d'abolir une fois pour toutes le « *Il était une fois* » implicite qui affaiblit les histoires de science-fiction. L'horreur et l'insolite sont choses banales et communes, elles arrivent comme ça, parmi le train-train de nos habitudes, et il serait superflu de leur faire cortège. Simplement, il faut apprendre à les voir, et le rôle du cinéma, c'est de nous les montrer.

A ce propos, le film de Wolf Rilla paraît en contradiction avec ce point de vue, dans la mesure où l'on a eu recours à un truquage, assez impressionnant d'ailleurs, pour « illuminer » les yeux des enfants extra-terrestres lorsque ceux-ci hypnotisent, en quelque sorte, leurs ennemis. Et d'aucuns de soupirer : « Combien cela aurait été plus fort, plus terrifiant, s'ils avaient conservé leur regard naturel et si l'exercice de leur pouvoir était resté invisible ! » Pour confirmer cette opinion, on peut même citer un plan du film où le regard *naturel* d'un bébé semble tout aussi inquiétant, détail non dépourvu de saveur et de prolongements éthiques. Mais c'est là une idée d'intellectuel, avec le danger que ce genre de tentation comporte. A force de suggérer, on ne donnerait plus rien à *croire*. Il fallait donc recourir au truquage, plus sévère, plus pur, et plus juste, en l'occurence, que l'abandon au refus du truquage. Cette constatation nous ramène à l'éternel débat sur le réalisme et le fantastique. Dans un récent numéro, à propos de *Laura*, Jean-André Fieschi reprenait cette idée, qui nous est chère, d'une opposition entre le fantastique du regard et le fantastique de la chose regardée, et il optait, évidemment, pour le premier. Mais nous devons nous méfier d'un mépris manichéen à l'égard du second. En fait, les facilités menacent autant le regard que la chose regardée, et ce risque devrait nous inciter à puiser le meilleur des deux sources, sans disputer des préséances, car il arrive que l'extérieur vaille mieux que l'intérieur, même si la réciproque l'emporte en fréquence.

Au-delà de cet irritant et capital problème, reste pour ce *Village* une ultime qualité : il est *honnête*, si je puis dire. Mise à part la vive satisfaction que l'on ne manque pas de ressentir à la vision d'un apologue aussi corrosif contre le tabou de l'enfant-roi, qui est traité ici comme une vermine à exterminer, la description des événements se borne à une objectivité presque amorale (d'ailleurs, l'avant-dernier plan nous montre que seule

l'enveloppe terrestre des enfants a péri, ce qui promet d'autres incarnations...). Nous voyons se concrétiser la crainte et l'hostilité agressive devant l'Inconnu qui caractérisent l'évolution de l'humanité depuis des millénaires : on a le droit de déplorer cet état de fait, mais sa peinture vérifie le réalisme de l'idée. Quant aux enfants, dont le comportement cruel laisserait supposer, en apparence, une certaine partialité « réactionnaire » des auteurs, ce sont les êtres les plus merveilleux que j'aie vus depuis le début de l'année. Leur implacable « méchanceté » n'existe que pour nous rappeler encore et toujours les lois de la relativité, en morale comme ailleurs. Ces jolis monstres ont pour mission de nous *inquiéter*. Je leur souhaite d'y parvenir pour longtemps.

Michel MARDORE.

Les affres de la digestion

LES HONNEURS DE LA GUERRE, film français de JEAN DEWEVER. *Scénario :* Jean-Charles Tacchella, Jean Dewever. *Images :* Ghislain Cloquet, Georges Lévy. *Montage :* Suzanne Cabon. *Interprétation :* Serge Davri, Danielle Godet, Pierre Collet, Evelyne Lacroix, Alix Mahieux, Jean Solar, Bernard Verley, Gaby Basset, Paul Mersay, Henri Maïk, Jean Perrin, Jean Gras, Jean-Pierre Moulin, Albert Hein, Helmut Fischer, Erwin Strahle. *Production :* Ako Film, 1960. *Distribution :* Les Films Fernand Rivers.

Le succès obtenu en 1959 par l'école journalistique du nouveau cinéma français a permis, vers 1960, le début dans la mise en scène de long métrage, d'une part de nombreux assistants, plus d'une vingtaine, qui sombrèrent lamentablement presque sans exception, et donnèrent à l'ensemble du nouveau cinéma la mauvaise réputation, dont il souffre encore, et d'autre part des documentaristes de gauche, Dewever, Fabiani, Menegoz, Paviot, généralement peu connus, et que l'on confond trop souvent avec ces parasites du celluloïd, tellement nombreux sont les nouveaux venus.

Leur école a échoué, sombrant dans l'esthétisme lorsque les réalisateurs ne pouvaient dire ce qu'ils avaient à dire sur la réalité sociale. Et, lorsqu'ils le pouvaient, ils se contentaient de vagues et laides variations autour de leur thème. Il ne leur restait que l'excuse des bonnes intentions et du courage. Leur passage au grand film, qui, paradoxalement, a fait moins de bruit que leurs petits films, les hisse à un niveau artistique très supérieur. La même chose s'était passée pour Marker, Rouch, Truffaut, Rohmer, Rivette, Demy, Rozier et surtout Franju : les ex-courts métragistes essaient de se dépasser eux-mêmes, mettent toute la gomme, et réussissent, car ils ont plus d'expérience que les débutants (Vadim, Chabrol, Mocky, de Givray), dont les premiers grands films n'ont, au mieux, que d'honnêtes qualités. La preuve en est que le meilleur premier grand film de l'école journalistique fut celui de Godard, qui avait à son actif deux ou trois petits films de plus que ses confrères.

Si Menegoz a échoué, *Le Bonheur est pour demain* est relativement meilleur que les Fabiani précédents. *Pantalaskas* nous obligea à reconsidérer notre opinion sur Paviot. Et Dewever, lui, triomphe. Né le 3-12-1927 à Paris, élève de l'IDHEC, assistant TV et cinéma (1950-57) de Laviron, Lavorel, Gehret, Lherbier, Reynolds, Ciampi, Cuny, il tourne un 16 mm couleurs de commande, *Opération La Fontaine* (1954), à la gloire de la politique française de reconstruction et de relogement, qu'il critique dans le célèbre *La Crise du logement* (1955), prix Lumière qui reste surtout un film d'intentions, et de bonnes intentions. Suivent quatre commandes, *Tante Esther* (1956), *Au Bois Piget* (1957), *Des logis et des hommes* (1958), *La Vie des autres* (1958), et un grand film, *Les Honneurs de la guerre* (1960).

Août 1944, un village de Normandie. Les quelques Allemands restants ont enfermé des résistants dans l'église. Ils comptent se rendre aux Américains, attendus d'une heure à l'autre, mais ils craignent qu'auparavant les F.F.I. des alentours ne viennent les massacrer. Le maire du pays propose une trêve entre les deux parties, plutôt que de laisser verser du sang pour les seuls honneurs de la guerre. Arrive un officier allemand, qui accepte le principe de la trêve, mais tente le double jeu, envoie une patrouille de reconnaissance pour vérifier s'il y a bien des F.F.I. dans les bois, refuse ensuite de laisser entrer les émissaires du village voisin, qui viennent fêter la Libération, et qui remarquent à l'entrée du village des canons nouvellement arrivés, et en réalité inoffensifs. Rendus sceptiques sur la bonne foi des Allemands, ils ouvrent le feu. Fin.

Le film se termine donc là où commencent les autres films de guerre. Raison suffisante pour en faire une œuvre maudite, mais aussi pour admirer un film qui se limite à son propos, sans superflu aucun.

Cette fable accuse donc l'absurdité du comportement des hommes de notre temps, qui, malgré leurs louables efforts pour rechercher la paix et la raison, se laissent influencer par l'imbécile atavisme guerrier. La grande audace de l'œuvre, qui lui a valu d'être boycottée par les organismes officiels, qui ne haïssent rien autant que l'objectivité, est de rendre Français et Allemands également responsables. Tout irait bien chez les Allemands s'il n'y avait la brebis galeuse, un gradé, un seul gradé, qui voit là une chance de briller et de tirer à lui la couverture, chance qu'il renoncera à exploiter avant même l'attaque des Français. Tout irait bien chez les Français, s'il n'y avait leur peur d'être dupes. La mentalité guerrière traditionnelle les poussera naturellement à mal interpréter les faits. La responsabilité du massacre n'incombe à aucune des deux parties, mais aux deux ensemble : rien ne serait arrivé si le gradé allemand était resté dans son coin, mais rien ne serait arrivé si les Français s'étaient abstenus de tirer. Le drame est donc provoqué par le cumul des fautes des deux adversaires, fautes diverses correspondant à deux pays opposés, et qu'expliquent les différences sociales et morales entre les diverses catégories d'Allemands et la psychologie profonde du Français.

Les auteurs insistent longuement sur le désir de paix des deux parties. Les longues scènes dramatiquement discursives qui décrivent paresseusement la vie des Allemands au repos et le déjeuner champêtre des Français sont nécessaires au sujet du film : ces êtres qui vont provoquer un massacre sont, en fait, des êtres très humains, qui pensent avant tout à jouir pleinement de la vie, des êtres comme tout le monde et qui font tout pour ne pas se battre. La morale officielle tend à faire de quelques rares individus criminels les responsables des guerres. Au contraire, Dewever et Tacchella, avec une justesse que prouvent les événements contemporains, rejoignent Resnais et Cayrol en affirmant que, même si nous sommes pacifistes, nous sommes responsables en cas de guerre et pouvons même la susciter et l'entretenir, consciemment ou *inconsciemment*.

La trouvaille du film a été d'allier deux forces, celle de la vérité et de la simplicité de la fable et celle de la peinture naturelle et apparemment désordonnée de la réalité. A la réflexion, le désordre, qui rend certains points difficiles à saisir, apparaît comme une suprême habileté et témoigne d'une préméditation certaine . la thèse porte, sans que nous ayons un seul instant l'impression qu'il s'agit d'une thèse, sans que nous percevions la part d'arbitraire inhérente au scénario, comme à tout scénario.

La mise en scène est d'une perfection égale à celle du scénario. Elle s'inscrit dans le cadre de la tradition de la qualité française, qui ne pouvait ne pas avoir influencé Dewever, ex-assistant de métier. Mais, mieux que Clair, Clément et Duvivier, Dewever supprime le conventionnel et les impuretés qui nous faisaient détester ce style, à commencer par l'usage de la musique, les effets de montage et la structure dramatique.

Le début, que reprennent les dernières images, est un exercice de style dont la réussite en fait une véritable composition musicale. Il y a là une harmonieuse combinaison du silence, de la lumière et de mouvements d'appareil très doux et très prenants, qui, en même temps que le sentiment de paix au début, de l'absurde et du dérisoire à la fin, donne l'impression d'inéluctable, de nécessaire que rend



Les Honneurs de la guerre de Jean Dewever.

déjà la fable, et que renforce la composition très stricte de la séquence. Un homme qui peut réussir à exprimer tant de choses en si peu de plans est assurément un grand créateur de formes cinématographiques.

L'essentiel du film reste très simple, décrivant avec rigueur ce qui se passe de part et d'autre, ou plutôt ce qui ne se passe pas. Le rythme est aussi justement antidramatique que celui de *Wild River* de Kazan. Nous voyons un soldat allemand ressemeler sa chaussure; nous voyons les champs, les arbres, les rivières de la France comme nous ne les avions jamais vus auparavant dans un film en noir et blanc. Cloquet a réussi à leur rendre toute leur luminosité et leur poésie. Ce n'est ni de l'académisme, ni de l'esthétisme, mais plutôt une preuve d'honnêteté, qualité maîtresse de Dewever, que nous retrouvons dans son scénario, comme dans sa réalisation et sa photo. Un tel soin a demandé dix-neuf semaines de tournage, ce qu'explique partiellement une suite de difficultés imprévues, et coûté plus de 130 millions. Cette lenteur onéreuse, dont nous déplorons la tradition si fortement ancrée dans notre cinéma au point de tuer son inspiration, est cette fois-ci — et cette fois-ci seulement — entièrement justifiée par le résultat.

Généralement apprécié pour sa partie allemande, où le réalisme et la sobriété du jeu rompent heureusement avec les conventions manichéennes, *Les Honneurs de la guerre* est souvent critiqué pour sa partie française, et plus spécialement sa partie de campagne, qui ne cache pas ses origines et me semble aussi réussie que son modèle. Il est de bon ton aujourd'hui de déprécier toute imitation, et cela est regrettable lorsqu'il s'agit d'une peinture véridique de la vie de la majorité des Français, dont on devrait trouver

l'imitation, non pas dans un film sur cent, mais, proportionnellement, dans plus de cinquante sur cent.

La bonhomie, la grivoiserie du dialogue et des situations nous réservent pourtant certains traits d'une grande invention et d'une grande beauté, répartis avec une pudeur et un sens du dosage absolument confondants, et qui ne semblent jamais être le fait du dialoguiste, mais bien celui des personnages, qu'en l'occasion on se garde bien de moquer, même lorsqu'il y a de quoi. Outre qu'elle assure l'équilibre dialectique de cette œuvre austère et rigoureuse, cette scène, avec ses temps morts et ses temps forts, restitue avec une grande exactitude ce que peut être une rencontre entre un grand nombre de personnes dans la vie courante.

Le dédain de la presse s'explique par le degré social, l'origine bourgeoise et les penchants snobs de la majorité de la critique parisienne, minorité étrangère à la vie réelle. « Cela ne passe pas », disent-ils. Dans le cas du Dewever, cela ne passe pas, c'est exact. D'abord parce que c'est neuf, tout comme *Marienbad*, qui a été assez mal digéré lui aussi. Seule passe l'affreuse convention. Mais il y a une raison plus profonde : regardez les scènes de votre passé ou celles de la rue d'aujourd'hui, et comparez-les objectivement avec celles du spectacle. La vie, elle non plus, « ne passe pas », et c'est aux affres de sa digestion que l'on reconnaît la vérité d'un film.

J'ai oublié de dire que l'excellent Serge Davri tient un rôle important ; c'est probablement le seul acteur français à n'avoir joué que dans des bons films.

Luc MOULLET.

RÉTROSPECTIVE

La grandeur du simple

SERGEANT YORK (SERGENT YORK), film américain de HOWARD HAWKS. *Scénario :* Abem Finkel, Harry Chandler, Howard Koch, John Huston, d'après le livre « War Diary of Sergeant York ». *Images* : Sol Polito, Arthur Edeson (scènes de guerre). *Musique :* Max Steiner. *Interprétation* : Gary Cooper, Joan Leslie, Walter Brennan, Margaret Wycherly, Noah Beery Jr, Ward Bond, George Tobias, Dickie Moore, June Lockhart, Howard Da Silva, Clem Bevans, Robert Poterfield, Stanley Ridges, Joe Sawyer. *Production :* Jesse L. Lasky, Hal B. Wallis, 1941 (Warner Bros).

Un malentendu sépare toujours ceux pour qui le cinéma n'est qu'occasion à engagements politiques, sociaux ou moraux, et ceux qui pensent que l'essentiel du cinéma est de nous faire accéder à une dimension plus authentique de notre être et de nos problèmes à travers les créations de certains cinéastes. Ce désaccord fondamental sur l'art se manifeste une nouvelle fois à propos de *Sergent York*. Certains reprochent à ce film de dénigrer le grave problème de l'objection de conscience. Ils se fondent sur le fait que le film est une commande datant de la seconde guerre et qui vise à écarter,

aux U.S.A., l'objection d'origine religieuse. Sans doute, l'aventure vécue par Alvin York, point de départ du film, est-elle bien une réponse aux scrupules de certains chrétiens, une absolution de l'acte de tuer en temps de guerre. Mais elle n'est aussi que le prétexte du film de Hawks. C'est passer à côté du film, en rester à une vue schématique du scénario, au lieu de le comprendre tel que l'a filmé et recréé l'auteur, que de ne pas remarquer l'évidente ambiguïté de la mise en scène hawksienne. Cette ambiguïté se définit sur deux plans : elle réside d'abord dans l'ambivalence du regard de Hawks pour son héros, ensuite, permettant à ce regard d'être complet, elle en fait une création, une mise en scène et renvoie ainsi à la simplicité d'une approche authentique et totale de l'homme.

Alvin York est un simple. Homme fruste, rude, naïf, il est emporté par des croyances qui le nient lui-même. Sa seule force positive est d'être attaché à son petit monde. Hawks comprend et *connaît* cet homme. La connaissance véritable est à la fois critique et amour : elle tient compte des manques, des limites, des richesses. Aussi le regard de Hawks est-il en même temps dur et ironique, sensible et chaleureux. Quel est le sens de la conversion de York, telle que Hawks la construit et la filme ? Les avertissements du pasteur ne s'adressent qu'à l'intelligence de York : ils ne peuvent le convaincre vraiment, parce qu'ils ne le touchent pas. Aussi est-ce un événement, l'atteignant dans ce qu'il a de plus proche (son fusil et sa mule), et qu'il charge du poids d'un miracle parce que cette fois il est concerné, qui lui fait subir la fascination du pasteur et des cantiques. De même, si York hésite à s'engager dans l'armée, c'est parce qu'il interprête naïvement, sans les peser en lui, les tenant pour des oracles qui dépassent son entendement et toute mise en question, les commandements de la bible (il répond à un enfant qui doute de la parole sainte : « Ce qui est écrit dans ce livre est la vérité »). Par la construction du récit (la séquence de la lecture de la bible suit la conversion et précède l'appel sous les drapeaux), Hawks nous montre que la compréhension religieuse de York, établie sur une telle base, comportant aussi peu d'engagement, limitée à une foi absolue, à une acceptation totale et sincère, passe incontestablement à côté des problèmes qu'elle pose à un chrétien qui réfléchit sur elle, mais que, par sa force et sa simplicité, elle dépasse justement tout problème spirituel, sans jamais devenir un drame pour la conscience. La direction de Gary Cooper pendant ces séquences (son détachement quand le pasteur intercède pour lui, son fatalisme quand il est incorporé) ne laisse plus de doute sur les intentions réelles de Hawks : montrer comment la simplicité de York le mène au-delà des drames de la vie, comment un homme simple suit le chemin où sa force intérieure le pousse, sans se préoccuper de son sens, ni de ses impasses, ni des responsabilités qu'il y rencontre.

La partie militaire n'est que la reprise de la première partie du film. Là aussi, la mise en scène hawksienne est évidente : le major impose à York, pour le persuader, un livre qu'il lui présente comme une autre bible, son discours ému renvoie aux exhortations du pasteur, et la permission qu'il accorde à York, comme sa phrase (« J'y comptais bien ») quand York revient convaincu, laissent entendre qu'il sait sur quel plan l'atteindre. Le choix de York, une fois de plus, n'est ni intellectuel ni spirituel : il se laisse emporter (au-delà de la citation biblique qu'il interprête, comme la foudre, à sa façon, et pour justifier un choix dont les motifs profonds dépassent sa conscience) par le fait que Daniel Boone, héros *fascinant* de la liberté, ait planté un arbre dans la « vallée des trois fourches ». (Hawks insiste sur cet arbre dans les deux parties du film et les initiales constructrices de D. Boone renvoient à celles, destructrices, d'Alvin York, qui les grave avec des balles.)

D'une part, ce qui marque York, le retour au pays natal, l'engage plus qu'une querelle de mots et d'idées ; d'autre part, il reste lui-même à travers le trouble des responsabilités mal assumées, mais dépassé par sa force vitale (aidé en cela par les élans fascinants du pasteur et du major qui comprennent tous deux que, seul, un contact affectif profond détermine l'homme simple et le prolonge dans l'action).

York agit-il? Il traverse une guerre, mais *ne la vit pas* : il y est comme chez lui, au tir au dindon. Rien ne l'entame, il reste atroce d'inconscience et admirable de force interne. Il massacre comme il laboure, avec le même

acharnement. Les prétextes qu'il se donne ne rendent pas compte de cet élan qui est en lui et qui le pousse, au-delà des contingences et des problèmes, aussi bien à enlever des rochers qu'à tuer des hommes. Le parallèle entre les travaux nocturnes et hallucinants de la première partie et l'effrayante chasse aux ennemis de la seconde est flagrant : ils relèvent du même exploit, de la même force *destructrice.* York rêve à une terre et à une maison. Hawks les lui impose brutalement, dans le miracle de voir devant soi tout à coup ce dont on a rêvé et qui se trouve réalisé, en dehors d'une action directe par la force même du rêve. York peut lutter, *il ne peut pas construire.* Hawks refuse au travail estimable son prix (les efforts déments de York pour réaliser son rêve échouent) et récompense du même prix la tuerie. C'est là une dureté qui restitue à York sa véritable mesure: il se situe d'emblée par sa conviction et sa force au-delà de sa condition d'homme, il possède une telle pureté primitive qu'il en devient un *saint.* A lui est accordée la grâce des miracles : la réalisation des rêves.

L'homme est ici compris dans sa dimension tragique et effrayante, dans l'ambiguïté même de la vie. L'existence authentique peut échapper aux efforts de l'homme pour y parvenir, tant qu'il n'est pas lui-même; mais elle s'accorde d'elle-même, quand il le devient. York est toujours lui-même. L'histoire de sa vie n'est pas la description d'un combat, mais la chronique des actes et des paroles de la vie d'un saint, pour qui tout est simple.

***

A l'ambiguïté de la vie qui renvoie à la simplicité de l'être, correspond l'ambiguïté de la mise en scène hawksienne qui, d'accorder immédiatement cette existence dans cette simplicité, est simple elle-même.

On peut, devant *Sergent York,* comme devant toute grande œuvre cinématographique, soit être emporté par une révélation soudaine qui nous renvoie à nous-mêmes sans nous laisser le temps de nous chercher et de passer par l'œuvre, soit être pénétré par une progression sûre de l'œuvre en nous, en subir la maturation. Mais toute éclosion reste un miracle. L'accomplissement définitif de chaque instant du cheminement nous empêche ainsi de revenir sur lui pour statuer. Cela se dirait aussi bien de Renoir, de Mizoguchi, de Rossellini. Ce qui déconcerte et inquiète dans un film de Hawks, et qui lui est propre au point de faire de son cinéma un cinéma *autre,* c'est l'équilibre entre la sensation d'un dépassement incessant de nous-mêmes et, au même moment, la certitude que ce que nous tentons de saisir et qui nous fuit est à notre portée. L'insaisissable n'a pas d'autre secret que d'être en deçà de nous, plutôt qu'au-delà.

Il ne s'agit pas là d'une impuissance à faire passer l'œuvre par la réflexion: l'œuvre de Hawks peut se situer sur tous les plans d'approche.

Justement, à toute approche, elle se présente identique, elle même tout entière, irréductible aux diverses approches proposées. Elle reste inaltérable dans la fluidité de ses aspects. Elle a une telle force d'existence que chaque rapport d'une des parties à nous ne nous renvoie pas au tout (comme pour la plupart des grandes œuvres), mais *est* le tout devant nous. Dans cette mesure, tout film de Hawks me paraît être d'une ambiguïté essentielle, en celà qu'il vit tout entier en chacun des moments qu'on en isole, et dans chacune des explications qu'on en propose, tout en vivant beaucoup plus dans la totalité (et dans ce que cette totalité peut nécessiter d'ambiguïté) des moments et des explications plus que dans tel ou telle isolés.

La difficulté de l'approche critique et la particularité étonnante de l'art de Hawks résident dans sa clarté et sa simplicité. Tout est déjà tellement assimilé, senti et compris, tout est dit sans mystères et sans symboles, sans que l'expression cinématographique serve à autre chose qu'à raconter une histoire, sans qu'une dissociation de la mise en scène et du scénario soit possible, tout nous est montré si immédiatement qu'il ne reste aucun problème formel ou thématique auquel se raccrocher, presque aucune prise sur le film : il nous échappe, alors même que nous l'avons compris. C'est la dimension de Hawks.



Gary Cooper dans *Sergent York* de Howard Hawks.

Comment Hawks parvient-il à cette simplicité de récit, et qu'est finalement cette simplicité ?

Il faut d'abord écarter le piège d'une dimension secrète et complexe au-delà d'une simplicité apparente. On pourrait croire que, dans ce film, Hawks dissimule une thématique voilée derrière une façade trop facilement compréhensible pour ne pas renvoyer à une réalité plus essentielle. Cela se pense pour Rossellini, Lang, Preminger, Hitchcock et se vérifie par une critique qui pénètre l'œuvre et la recrée, telle que l'a conçue l'auteur, au niveau de son imagination poétique et de sa rêverie des formes. Quand on applique cette méthode critique à *Sergent York*, on ne parvient à aucune forme cristallisant la rêverie et organisant la mise en scène. A chaque tentative d'aborder ainsi l'œuvre, on se heurte au film tout entier, éclairé de diverses façons, *mais toujours présent* totalement. Si quelque thématique latente se tenait derrière des apparences simples, l'œuvre se dépasserait en elle-même, il y aurait une dimension possible dont le manque serait sensible *à toute approche. Une dimension qui* installerait un *appel* vers une réalité plus essentielle à l'œuvre, et qui ne pourrait pas être ressentie, attendue, cherchée et plus ou moins trouvée. Ce manque ne se révèle pas dans *Sergent York*. Il n'y a pas d'appel : au contraire, à chaque recherche répond une réaction de présence totale du film. Je ne pense pas que l'œuvre de Hawks recèle une thématique lointaine : il n'en est pas de plus profonde que celle qui nous est immédiatement accessible.

L'homme est instauré, par la pureté et la force du regard hawksien, tel qu'en lui-même il ne peut qu'être. Cette présence constante de l'essentiel confère au film la grandeur et la simplicité des révélations immédiates de l'être. Chaque plan est le renouvellement d'une attente comblée par l'apparition chaque fois renaissante de l'homme York. Le film n'est pas construit en fonction d'une progression, mais pour permettre à cette *révélation* d'être totale et continue. Cette approche de l'essentiel nécessite une lucidité complète, elle tient l'être même dans sa totalité d'existence. A ce niveau de récit, Hawks fait plus que raconter *l'histoire* d'Alvin York, car le récit total est action, création, verbe, cinéma : il crée York à chaque instant, et il a pour sa créature cette connaissance profonde, ironie et amour. Pareille mise en scène ne peut être que simple : elle crée. La création est le mode le plus simple et le plus fort d'accession à l'existence.

Cette simplicité réside dans la totalité du regard : dans son ambiguïté (cf. les exemples). Cette ambiguïté s'impose totalement, elle ne se résout pas en une alternative, elle écarte le partage et offre le tout de l'homme. Elle se dépasse elle-même dans la simplicité d'une création qui nous présente en un seul moment toutes les facettes de l'être. La démarche critique accompagne la démarche créatrice : Hawks montre Alvin York et son monde, et les réalise dans le fait de les montrer.

La démarche créatrice de Hawks est une fusion sans cesse renaissante, parce que toujours avide de connaître encore, du regard et de l'acte : elle est une mise en scène de la connaissance authentique. Hawks crée par pulsions successives qui opèrent le « grand'œuvre » du cinéma : la transmutation incessante du regard en vie, de l'apparence en être. Ce processus d'avènement doit utiliser toutes les données, il réalise un mouvement complet où rien n'est dépassé qui ne soit devenu la base du dépassement. Cinéma d'une dialectique sans cesse reconduite : cinéma dynamique.

L'appréhension de cette dynamique, de cette tension, perpétuellement relâchée pour se tendre à nouveau, fait saisir l'essence même du cinéma.

Cette idée de la démarche hawksienne est confirmée quand se retrouve, dans cet appel renvoyant à lui-même, dans cette dialectique toujours enroulée, toujours déroulée, l'impression subie lors d'une première approche du film : celle d'un voyage perpétuel entre le saisi et le donné, entre l'attente et la possession. Au niveau de la vision comme à celui de la réflexion, la démarche de Hawks s'éclaire par cet élan qui ne mène qu'à son mouvement : c'est au mouvement même de la vie et de la création qu'on parvient à travers l'art de Hawks.

Telle est la simplicité de Hawks, sa grandeur.

Jean-Louis COMOLLI.



Swamp Water (L'Etang tragique) de Jean Renoir.

La vie est un songe

SWAMP WATER (L'ETANG TRAGIQUE), film américain de JEAN RENOIR. *Scénario :* Dudley Nichols, d'après un roman de Vereen Bell. *Images :* Peverell Marley. *Musique :* David Buttolph. *Interprétation :* Walter Brennan, Walter Huston, Anne Baxter, Dana Andrews, Virginia Gilmore, John Carradine, Mary Howard, Eugène Palette. *Production :* Irving Pichel et Len Hammond (20th Century Fox), 1941.

La méthode la plus éclairante que je sache pour pénétrer les arcanes d'une œuvre (si l'on juge toutefois que celle-ci en vaut la peine, et que ne l'épuise aucunement un premier plan d'approche désinvolte, à quoi se bornent d'ordinaire les médiocres exégètes), c'est assurément d'interroger les souvenirs d'enfance, ou de jeunesse, de celui qui l'édifia, même si, l'âge mûr et ses bouleversements ayant un peu détourné ce dernier de ces émouvantes zones d'ombre, il en est venu à ne plus pouvoir démêler lui-même, dans le four-

millement des circonstances accessoires (l'exil n'étant pas la moins éprouvante), les motivations essentielles de ses créations les plus insolites, à telle enseigne qu'il pourrait bien aller, questionné trop crûment sur cette partie de son œuvre, jusqu'à brouiller nos pistes. Une confrontation d'ordre plus intime, en revanche, ne saurait nous abuser. Je vois bien qu'une telle démarche, nous menant droit au subconscient de l'artiste, risque de se limiter, à son tour, à l'anecdote, à la petite histoire, à ces choses qu'en cherchant bien n'importe qui aurait tout aussi légitimement à raconter. Mais dans le cas présent, est-ce vraiment de si peu d'importance ? Puisqu'il va de soi que cette psychanalyse, assez tortueuse en vérité, n'est applicable qu'une fois reconnu le caractère exemplaire d'une forme (cinématographique en l'occurrence) ayant *déjà conquis sa plénitude*. Or c'est à ce point extrême, unique peut-être dans les annales de notre art, qu'était parvenu, sans que nul à l'époque n'en ait l'exacte conscience (la critique ayant alors d'autres chats à fouetter), Jean Renoir, lorsqu'il eut fait *La Règle du jeu*. Ses tentatives ultérieures, ses moindres tâtonnements, ses reniements même et quelle que pût être enfin la position qu'il adoptât face à son passé tout proche (et cela aussi bien dans l'ordre esthétique qu'idéologique), tout devenait à partir de ce moment-là d'importance primordiale, et meilleur révélateur de son être intime — paradoxe encore pour quelques myopes, évidence pour nous — qu'aucune de ses entreprises précédentes, toutes entachées de quelque sentiment d'extériorité, d'*étrangeté*, tandis que chaque œuvre nouvelle devait être, par la force des choses, précieuse confidence, rêverie illimitée, bouleversante nostalgie.

L'Etang tragique, c'est donc d'abord comme une seconde naissance, répondant rigoureux — avec l'enrichissement inestimable des années — de *La Fille de l'eau*, le jaillissement limpide d'un courant retrouvé, sûr de sa force, dont le débit ample et majestueux nous conduira jusqu'au *Fleuve*. Et, les extrêmes se touchant, nul film mieux que celui-là ne nous rapproche, dis-je, des « sources » de Renoir. Lesquelles ? Ceci entre autres : un jeune homme égaré dans les bois, que recueillent des braconniers ; ou bien le spectacle entrevu par surprise d'une fille en haillons qui cesse tout à coup de gambader en liberté pour esquisser un pas de valse et qui, après quelques essais maladroits, y parvient ; ou encore ce souvenir enfoui, le plus insistant peut-être, du château des Brouillards ; une vieille dame vénérable assise dans un fauteuil doré, entourée de poules et de vaches et qui avait deux filles : l'une, petit rat de l'Opéra, l'autre belle courtisane se prélassant dans une voiture de louage tirée par deux chevaux. Tout cela, qui nous ramène aux dix premières années du siècle, n'a, *objectivement*, que peu de rapport, sans doute, avec le roman de Vereen Bell paru dans le « *Saturday Evening Post* », et moins encore avec l'arrangement qu'en proposa à Renoir Dudley Nichols. Néanmoins, je prétends que là est l'origine véritable de cette œuvre, et non dans le prétexte — conventionnel en diable — d'une histoire de brigands à Okefenokee. La preuve en est que, par exemple, la petite Julie, avant d'être une actrice déguisée empruntant les traits d'Anne Baxter, c'est évidemment Orvet, première ébauche ; que l'autre fille, la blonde Mabel, qui porte une marguerite dans ses cheveux et grignote du pop-corn dans un chariot, c'est le deuxième aspect de la féminité selon Renoir, celui qu'intellectuellement, depuis la plus tendre enfance, il admire, mais qu'au fond de son cœur il réprouve ; preuves encore, ce chien de chasse, tout à la fois ferment actif du drame et *deus ex machina*, ou bien les petits chats de l'épicier, ou n'importe quel animal sauvage des marais (y compris le crocodile) issus en droite ligne du bestiaire personnel de Renoir (tel plan de nuit où Tom Keefer se fait piquer, sans danger, par un serpent d'eau, n'évoque-t-il pas, de la même façon, l'époque héroïque où Jean, cinéaste amateur, s'amusait à filmer à Marlotte les insectes des marais, l'objectif semi-immergé ou immergé totalement dans une boîte protectrice ?), et enfin, l'épisode de la robe achetée pour le bal sur un coup de tête, la merveilleuse danse solitaire de la sauvageonne apprivoisée dans l'étable, certains plans nocturnes, très beaux, où l'on croit percevoir, en prêtant l'oreille, le coassement paisible des grenouilles heureuses peuplant le petit étang solognot de *La Règle du jeu*, la jambe blessée de Thursday, telles répliques faisant écho à d'autres déjà entendues : « *La majorité des gens est bien plus brave que nous ne l'imaginons... On se croirait ici dans un autre monde,*

sur une autre planète », n'est-ce pas là, amoureusement reconstitué, avec une fraîcheur d'âme que l'on rechercherait en vain dans les grandes œuvres de l'avant-guerre, toute l'enfance, l'adolescence, la morale, l'humour aussi, de Jean Renoir ?

Il aura fallu, pour en arriver là, pour favoriser cette transmutation sans faille, sans fausse note, plus vraie que nature, toute gonflée de tendresse, de pudeur, d'amour presque filial (Walter Brennan, retrouvé par Andrews au terme d'une longue promenade sous les palétuviers, pourquoi ne serait-ce pas Pierre-Auguste, l'ermite des Collettes, prêchant à qui voulait l'entendre l'importance du travail des mains chez l'artisan ?), pour que l'imaginaire embellisse à jamais la réalité, il aura fallu cette circonstance tragique, accablante pour tant d'autres, qu'est l'exil. Il aura fallu aussi l'alibi d'un scénario et l'apport d'interprètes sortant tous curieusement d'un film de John Ford et entrant aussitôt — j'allais dire : de plain-pied, car d'une certaine façon le monde de Ford et celui de Renoir à cet instant précis coïncident, de même si l'on veut qu'à l'époque de *Toni*, celui *de Pagnol* — dans ce qui allait être, donc, *L'Etang tragique* : non pas à proprement parler l'envers du décor campagnard de *La Règle* ou de *Madame Bovary*, mais plus profondément, l'âme de ces paysages. Exclu de son terroir naturel en 1940, Renoir, dans ce premier film de sa période américaine, n'a fait en somme (ce qui était la chose la plus urgente) que repiquer entièrement toutes ses racines, sans travestissement ni artifice d'aucune sorte, par le seul et indicible truchement du souvenir.

Claude BEYLIE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

L'opéra de quat'pesetas

PLACIDO, film espagnol de LUIS G. BERLANGA. *Scénario* : Luis G. Berlanga et Rafael Azcona. *Images* : Francisco Sempere. *Interprétation* : Gasto Sendra Cassen, José Luis Lopez Vazquez, Elvira Quintilla, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Amelia de la Torre. *Production* : Jet Films (Barcelone), 1962. *Distribution* : Cocinor.

De Berlanga, l'on a peut-être médit trop vite aux *Cahiers*. Ce n'est, sans doute, pas encore la grande révélation d'outre-Pyrénées annoncée par certains, mais enfin, il y a chez lui une personnalité, de la fantaisie, un humour « national » avec ce que cela comporte obligatoirement de folklore un peu bébête, que l'on chercherait en vain dans les pensums laborieux et cosmopolites de son compatriote, le copiste Bardem. Souvenez-vous, dans *Bienvenue, Mr Marshall*, du rêve des paysans, et notamment du tracteur largué par parachute et aussitôt enfourché par le cultivateur, traînant derrière lui sa corolle blanche. Ou dans *Calabuig*, du départ de la mariée sur la jetée, sous l'œil attendri des barbons du village. Je regrette que n'ait jamais été vu en France *Los jueves, milagro*, même caviardé par une censure imbécile ; une verve croupissante, presque sordide (dont le Ferreri du *Cochecito* s'est un peu trop visiblement inspiré), m'avait paru s'y dessiner, fertile en prolongements insolites : une sociologie à la Tetsu.

Il est grand dommage que cela soit gâté, toujours, par un intarissable bavardage. Dans *Placido*, c'est assurément ce qui gâche tout le plaisir que l'on aurait pu éprouver, sans cela, à une satire des mieux venues, mettant discrètement en cause une structure sociale (franquiste) fondée sur la charité obligatoire, l'hypocrisie bourgeoise, un exhibitionnisme de sous-préfecture, le luxe de carton-pâte dissimulant une misère sans nom et l'attachement (sinistre) de tout un peuple à l'apparence extérieure des sacrements. Très allégorique, comme dit l'un des organisateurs de la cavalcade qui forme le clou du film, ce « *carrosse du pauvre et du riche* » aurait gagné à rouler plus librement, empli d'une charge utile n'excédant pas les normes convenables — alors qu'il croule sous le poids de fantoches entassés là au petit bonheur. Le « bourrage » est une facilité chère aux comiques débutants, que seuls de subtils dosages (*Une nuit à l'Opéra, Miracle of Morgan's creek, Jour de fête*) peuvent faire admettre sans bavure.

Reste un personnage : celui du triporteur, qui donne son nom au film, assez pittoresque (il a de faux airs du bossu d'*Asphalt Jungle* et apparaît d'ailleurs plus pitoyable que réellement drôle : cela aussi est un trait typiquement espagnol) ; un générique, fait d'images découpées, bon

exemple d'animation en noir et blanc ; quelques gags... Ne disons rien de la musique, qui pastiche assez indécemment celle de *Mon oncle*, ni de la mise en scène proprement dite, encore bien pachydermique. Mais Berlanga, faux placide, a plus d'un tour dans son sac. — C.B.

Ombres sur Athènes

BONNE CHANCE CHARLIE, film français en Franscope de JEAN LOUIS RICHARD. *Scénario :* Jean Louis Richard et Jacques Houbart. *Images :* Michel Kelber. *Musique :* Edgard Bischoff. *Interprétation :* Eddie Constantine, Carla Marlier, Albert Préjean. *Production :* Belmont Films (Eddie Constantine), 1962. *Distribution :* Unidex.

A l'ouverture et fermeture des portes, pitoyable tarte à la crème du policier de qualité française, le jeune cinéma a opposé une prédilection démesurée pour la marche à pied. *Bonne Chance Charlie*, brillante illustration d'une célèbre chanson d'Henri Salvador, vient s'ajouter à la liste déjà longue des thrillers athlétiques où le héros abat consciencieusement ses quatre ou cinq kilomètres par bobine. Nous sommes loin de la déambulation, de la flânerie chère au Melville de *Bob le Flambeur* et, s'il faut citer un nom, choisissons plutôt celui de Rohmer, dont le film entretient avec l'œuvre de Richard de lointaines parentés sportives. *Bonne Chance Charlie*, dirait Moullet, c'est *l'Enigmatique Mr D.*, multiplié par le *Signe du Lion*. Il aurait tort du reste, car Jean Louis Richard me semble plutôt appartenir à ces épigones truffaldiens, comme le prouvent certaines recherches de style et notamment un goût immodéré pour le refus des enchaînés, les photos fixes et autres « tricks », trucs, tics en toc. Suivant une méthode inaltérable, et parfois efficace, la caméra ne quitte pas d'une semelle les personnages, d'où une débauche de mouvements d'appareil qui transforme le film en un marathon du travelling. Quand, par un étrange effet du hasard, Eddie Constantine consent à s'arrêter, le réalisateur se croit obligé d'aller le recadrer en partant de quinze mètres plus loin et avec de savantes précautions.

Cela dit, l'œuvre n'est nullement méprisable, car son auteur a retenu une leçon essentielle du cinéma américain : non pas un style de mise en scène, mais une manière d'approcher un sujet grave, ici la survivance du nazisme, à travers un genre bien déterminé, le western ou le policier. D'illustres prédécesseurs, Richard Brooks dans *Deadline U.S.A.* et *The Last Hunt*, et Delmer Daves dans *To the Victor* ou *Broken Arrow* ont su réaliser de magnifiques paraboles « objectives et synthétiques » pour reprendre une excellente formule de Jacques Rivette.

Jean-Louis Richard, lui, rate parfois son but à cause de la mollesse de la narration, mais sa tentative demeure sympathique et nous prouve une fois de plus qu'au cinéma toute approche, même naïve, de la politique se révèle extrêmement passionnante. Venant s'ajouter à des films aussi différents que le *Combat dans l'Ile* et l'admirable *Paris nous appartient*, *Bonne Chance Charlie* nous permet d'affirmer que, dans ce domaine, le cinéma français qui n'était pas, sera. — B. T.

Figures de cire

KILLER'S KISS (LE BAISER DU TUEUR), film américain de STANLEY KUBRICK. *Scénario et photographie :* Stanley Kubrick. *Interprétation :* Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane. *Production :* Minotaur (United Artists), 1954.

Exemple type du film-cocktail bourré de réminiscences (un gros plan insolite à la manière de Welles, un round de *The Set-Up*, une poursuite dans une ville morte qui sort tout droit de *Panic in the Streets*), *Killer's Kiss*, second film écrit, photographié, réalisé, produit, tirebouchonné et réfrigéré par Stanley Kubrick, nous parvient avec plusieurs années de retard, qui n'ont pas peu contribué à éventer, pour nos palais devenus exigeants, son bouquet d'origine. Le titre est pourtant excitant à souhait, la photo crasseuse mais finissant par provoquer un dépaysement de bon aloi, le montage habile (trop habile, avec ses « tranches de temps » emboîtés, procédé perfectionné dans *The Killing*), l'interprétation d'une savoureuse gaucherie, et l'ambiance générale du film fauché, fait avec de très petits moyens, sympathique.

De plus, on y retrouve, sous une forme naïve, les démangeaisons expressionnistes remarquées dans les trois films postérieurs de l'auteur : cf. le hold-up clownesque de *The Killing*, le théâtre aux armées de *Paths of Glory*, les jeux du cirque de *Spartacus*. Kubrick a un faible, c'est certain, pour les roulements de tambour, les bagarres au trident et à la hache (ici, dans le décor un peu trop loseyen d'une fabrique de mannequins), les travellings urbains flageolants sur une musiquette de Barnum du pauvre.

Frank Silvera a de faux airs de Jean-Pierre Aumont, et Jamie Smith une poitrine plate que l'on souhaiterait découvrir mieux. Dommage que les poupées, les poissons rouges, les figures de cire et autres accessoires décoratifs baroques nous cachent si souvent la vue. — C.B.

Ces notes ont été rédigées par CLAUDE BEYLIE et BERTRAND TAVERNIER.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 4 AU 31 JUILLET 1962

7 FILMS FRANÇAIS

Bonne chance Charlie... — Voir note de Bertrand Tavernier, dans ce numéro, page 62.

Cibles vivantes, film de F. Rovira Beleta, avec Christian Marquand, Agnès Laurent, Angel Aranda, Marisa de Leisa. — De ce mauvais sujet, qu'un mouvement tod-brownien eût pu régénérer, on a fait un encore plus mauvais film.

Le Crime ne paie pas, film de Gérard Oury, avec Edwige Feuillère, Michèle Morgan, Annie Girardot, Danielle Darrieux, Pierre Brasseur, Christian Marquand, Richard Todd, Gabriele Ferzetti, Jean Servais, Gino Cervi. — Méritent mention : *L'Affaire Hugues* pour un bon scénario (mal joué), sur une machination politique ; *l'Affaire Fenayrou*, pour la bonne description d'un autre genre de machination (bien joué). — *Le Masque*, qui pouvait fournir une excellente matière, est horriblement massacré. — *L'Homme de l'avenue*, lui, est mauvais sur le principe même.

La Croix des vivants, film d'Yvan Govar, avec Pascale Petit, Giani Esposito, Karlheinz Böhm, Gabriele Ferzetti. — Ahurissant mixage de tous les thèmes romanesques des années 20 et 30, moulé au poétisme cinématographique des années 40. Pas tout à fait assez dément pour parvenir à traverser le mur du ridicule, mais, par moments, au moins curieux. Dialogue particulièrement gratiné.

La Dénonciation. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Les Honneurs de la guerre. — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 51.

La Loi des hommes, film de Charles Gérard, avec Micheline Presle, Philippe Leroy-Beaulieu, Pierre Mondy, Arletty, Marcel Dalio, José Luis de Vilallonga. — Le dialoguiste a cherché à se faire remarquer en composant le dialogue le plus grossier, le plus vulgaire, de tout le cinéma français. Homologuons le record.

5 FILMS AMERICAINS

Follow That Dream (*Le Shérif de ces dames*), film en Scope et en couleurs de Gordon Douglas, avec Elvis Presley, Ann Helm, Arthur O'Connell. — Gentillet, désinvolte, parfois adroit dans l'exploitation de certaines idées. Dégage un certain charme dans les moments où nous est épargnée l'éléphantesque présence d'Elvis Presley.

Six Black Horses (*Six chevaux dans la plaine*), film en couleurs de Harry Keller, avec Audie Murphy, Dan Duryea, Joan O'Brien, George Wallace. — De ce bon scénario de Burt Kennedy, le début est particulièrement bien mené. Une très bonne photo fait de chaque plan du film un agréable coloriage. Malheureusement, la mise en scène de Keller est absolument amorphe. Murphy constitue le second handicap du film.

Mr. Hobbs Takes a Vacation (*Mr. Hobbs prend des vacances*), film en Scope et en couleurs de Henri Koster, avec James Stewart, Maureen O'Hara, Fabian, John Saxon. — Languissant, malgré quelques idées, et James Stewart.

Target Zero (*Dix hommes pour l'enfer*), film de Harmon Jones, avec Peggie Castle, Richard Conte, Charles Bronson. — Guerre et cinéma d'affreux.

Two Loves (*Anna et les Maoris*), film en Scope et en couleurs de Charles Walters, avec Shirley Mac Laine, Laurence Harvey, Jack Hawkins, Nobu McCarthy, Ronald Long. — Sorte de supplément, sur le puritanisme, au voyage de Bougainville, enrobé dans l'habituel métro-mélo. Walters semble, pour la première fois depuis longtemps, s'être intéressé à son film. Laurence Harvey est toujours le plus mauvais acteur du monde. Shirley Mac Laine compense.

6 FILMS ITALIENS

Congo Vivo (*Congo Vivo*), film de Giuseppe Bennati, avec Jean Seberg, Gabriele Ferzetti, Bachir Touré. — Sorte de documentaire romancé (incorporant quelques stock-shots) sur les *événements du Congo*, prétexte à maladroit et insipide méli-mélo de poncifs. Versons un pleur sur la pauvre Jean Seberg dont le talent décroît comme croît la chevelure.

La Ghenga (*Jeunesse de nuit*), film en Scope de Mario Sequi, avec Samy Frey, Magali Noël, Cristina Gajoni, Tod Windsor. — Thème vitellonien à la sauce « Fureur de Vivre ». Air connu.

Il gladiatore invincibile (*Le Gladiateur invincible*), film en Scope et en couleurs de Anthony Monplet, avec Richard Harrisson, Isabelle Corey, Livio Lorenzon. — Complètement raté.

Risate di gioia (*Larmes de joie*), film de Mario Monicelli, avec Toto, Anna Magnani, Ben Gazzara, Fred Clark. — Comédie à ficelles, sauvée du sentimentalisme et de la convention par la verve et l'invention de ces extraordinaires comédiens que sont la Magnani, Ben Gazzara et surtout Toto.

Ursus nella valle dei leoni (*Maciste dans la vallée des lions*), film en Scope et en couleurs de Carlo Ludovico Bragaglia, avec Ed Fury, Moira Orfei, Alberto Lupo. — Même les lions sont mal employés.

La Vengeance du masque de fer, film en Scope et en couleurs de Francesco De Feo, avec Michel Lemoine, Wandisa Guida, Andréa Bosic, Jany Clair. — Laide exploitation d'un titre en or.

3 FILMS ANGLAIS

During One Night (*La Nuit du désir*), film anglais de Sidney J. Fury, avec Don Borisenko, Susan Hampshire, Sean Sullivan, Job Webster. — Sidney Fury, auteur complet, a fait un film curieux, aberrant, très personnel et certainement sincère, souvent attachant. Il se compose de longs plans-séquences décrivant des situations plus ou moins démentes, nées de la recherche obsessionnelle de l'amour par quelqu'un qui n'ose ni ne peut. Leur somme finit par constituer une curieuse « chronique d'un puceau », dont le côté crispé et crispant n'est pas le moindre charme.

The Long and Short and the Tall (*La Patrouille égarée*), film de Leslie Norman, avec Laurence Harvey, Richard Todd, Richard Harris. — L'éternel cinéma d'Etat-Major.

The Pirates of Blood River (*L'Attaque du San Cristobal*), film en Scope et en couleurs de John Gilling, avec Kervin Matthews, Glenn Corbett, Christopher Lee, Marla Landi, Oliver Reed. — Le diable chez les puritains, film d'aventures. Il y avait là belle matière. Malheureusement, fadeur partout.

1 FILM SUEDOIS

Vainqueurs et Vaincus, film de montage de Torre Sjoeberg. — Torre Sjoeberg, qui produisit *Mein Kampf*, a produit et réalisé ce film dans l'esprit du précédent. Le film est divisé en trois parties, groupant les faits à partir des trois chefs d'accusation du procès de Nüremberg. Les accusés nous sont ainsi montrés, et à l'époque où ils exerçaient leur activité, et pendant le procès, et (numérotés, étiquetés) après leur exécution, pour ceux du moins qui furent exécutés. La première partie (genèse et synthèse des événements), est remarquable, les deux autres, relativement faibles. Quant au court métrage, *La Bataille de Stalingrad*, il est un modède de précision et de clarté, sans parler de la beauté des documents. Retenons surtout deux plans étonnants : la jonction des deux armées soviétiques au moment où se referme la tenaille qui va enserrer Stalingrad, et la charge des cavaliers russes, plan qu'on pourrait croire dater de la retraite napoléonienne.

1 FILM GREC

Ordre d'exécution, film d'Edwin Zbonek, avec Carl Wery, Annie Rosar, Bert Fortell, Marisa Mell. — Le film, en fait, est allemand, et il est adapté d'une pièce berlinouestoise à succès basée sur une pseudo mais autojustificatrice ambiguïté. Adaptation et réalisation aggravent encore les choses.

1 FILM YOUGOSLAVE

Parachutage d'espion, film de Francisek Cap, avec Dusko Janicijevic, Tamara Miletic. — Un espion trompe les occupants au profit des partisans. Standard.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix : Nos 3, 6	**2,00 NF**
Nos 7 à 89	**2,50 NF**
Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 NF**
78, 100, 118, 126, 130	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 80.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisé** Nos 51 à 100 .... **3.00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**.
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1962.

LE MAC MAHON

présente

à partir du 5 septembre

OPÉRATION JUPONS

de Blake Edwards

à partir du 12 septembre

LE DERNIER TRAIN DE GUN HILL

de John Sturges

à partir du 19 septembre

LE DIABOLIQUE M. BENTON

de Andrew L. Stone

à partir du 26 septembre

ON MURMURE DANS LA VILLE

de Joseph Mankiewicz

5, Av. Mac-Mahon, PARIS-17e - (M^o Etoile) ETO. 24-81